

IRODALOMTÖRTÉNET

Berta Erzsébet, Bódi Katalin,
Dávidházi Péter, Dobos István,
Fried István, Görömbei András,
Imre László, Z. Kovács Zoltán,
Lehóczky Ágnes, Lőrincz Csongor,
Ratzky Rita, S. Varga Pál



2002/1.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2002. LXXXIII. évf., 1. sz.

Új folyam XXXIII. évf., 1. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTKAY HELGA

Szerkesztőség
Debreceni Egyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen, Pf. 52.
Telefon/fax: (52) 512-934
Titkárság: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSEI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

A *Szemle*-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., félem. 12.
Telefon: 337-7819

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2002/1. szám

DÁVIDHÁZI PÉTER	
„A múlt, hatalmunknak egyik eleme”	
<i>Az irodalomtörténet használata Toldy jeligéje óta</i>	3
GÖRÖMBEI ANDRÁS	
Barta János Ady-élménye	25
IMRE LÁSZLÓ	
<i>Az ismeretlen Madách és Barta János pályakezdése</i>	37
S. VARGA PÁL	
Barta János és az egzisztenciális perspektíva	
<i>(Néhány szó Barta János Arany-képéről)</i>	44
BERTA ERSZÉBET	
Barta János szupplementumai	
<i>(Jegyzetek Barta János komparatistikai tanulmányainak margójára)</i>	53
FRIED ISTVÁN	
Márai Sándort levelező taggá választják	
<i>(Kanonizálás és/vagy kisajátítás)</i>	59
DOBOS ISTVÁN	
A szöveg történetisége – a történelem textualitása	
<i>Az újhistorizmus (Második rész)</i>	78
LŐRINCZ CSONGOR	
Mediális paradigmák a magyar késő modernségben	
<i>(Individuum és epitáfium viszonya:</i>	
<i>Kosztolányi: Halotti beszéd – Szabó Lőrinc: Sírfelirat)</i>	98
LEHÓCZKY ÁGNES	
A mitikus jelentéssel telítődő tárgyi kép	
<i>A fa-motívum Nemes Nagy Ágnes költészetében</i>	118

Szemle

RATZKY RITA	
A magyar irodalmi kánon a XIX. században	
<i>(Szerkesztette: Takáts József)</i>	143

Z. KOVÁCS ZOLTÁN

Studia Litteraria. Tomus XXXVIII

Értékek kontextusa és kontextusok értéke 19. századi irodalmunkban 146

BÓDI KATALIN

Devescovi Balázs: *A mítosz és Fanni: A Kármán József körüli legendák és a Fanni hagyományait környező mítosz(ok) elemzése [diskurziválás] 5.0*

*Avagy: hogyan olvassuk újra a Fanni hagyományaival
irodalomtörténet-írásunkat?* 153

„A múlt, hatalmunknak egyik eleme”
*Az irodalomtörténet használata Toldy jeliséje óta**

Toldy Ferencet nagyszabású művei alapján nevezték egykor szaktudománya atyjának, de szűkszavú mottói, vagy mint ő nevezte: jeligéi már önmagukban is tudománytörténeti jelentőségűek; fogadtatástörténetükből kitűnik hagyományteremtő és mindmáig szemléletformáló hatásuk. Nem mintha mások korabeli tudományos műveinek jeligéi ne volnának érdemesek figyelmünkre: mivel a belső vagy akár külső címlapra, annak hátoldalára, vagy az első oldalra kerülve egyaránt megelőzték az előszó, majd bármiféle főszöveg kezdőpontját, meghatározó szerepük volt az olvasói elvárások kialakításában, megerősítésében vagy helyesbítésében, történészi vagy irodalomtörténeti műveknél az utánuk következő nagyelbeszélés szerzői szándékának közvetett (mástól választott szöveg általi) megvilágításában, amelynek fényében jobban kívánnak az elbeszélés másféle jelentéseket is lehetővé tevő részletei, akart vagy akaratlan, termékeny önellentmondásai. Toldy egyes mottói azonban a szövegtől elszakadva is életre keltek és szerepet kaptak; hogy történelmileg milyen fontosat, az kiderült már az 1850-es évek elején folyóirata, az *Uj Magyar Muzeum* mottójául választott claudianusi idézet országsszerte munkálkodásra serkentő hatásából,¹ amelyre méltán volt büszke élete végéig: „peragit tranquilla potestas / Quae violenta nequit...” (a nyugodt hatalom véghezviszi, amit az erőszakos nem tud). Alighanem ennél is maradandóbb hatást gyakorolt a magyar irodalomtörténet-írásra, sőt bátran mondhatni: Beöthy Zsolttól egészen Antall Józsefig a magyar ideológiatörténetre azzal a jeliséjével, amelyet az 1864–1865-ben publikált fő mű, *A magyar nemzeti irodalom története a legrégibb időktől a jelenkorig rövid előadásban* elé választott Disraeli egy akkori beszédéből: „A múlt, hatalmunknak egyik eleme.”² Toldy más mottói, sőt ajánló versei is sok mindenről árulkodó előszövegeiként vagy paratextusaiként szolgálnak egy-egy művének, ezt a kettőt azonban különösen figyelemreméltóvá teszi kulcsmotívumuk azonossága és sejtetett mondandójuk összeillése: az egyik *potestas*ról, vagyis hatalomról, a másik egyenesen „hatalmunk”-ról beszélve voltaképpen mindkettő

* Rövidítve elhangzott a Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság V. kongresszusának nyitó előadásaként, Jyväskylä-ben, 2001. augusztus 6-án.

valamiféle hatalom valamilyen birtoklásának vagy gyakorlásának ígéretével biztatja olvasóit. Mivel az egyik egy tudományos folyóirat, a másik egy irodalomtörténet mottója, mindkettő azt sugallja, hogy írás által is lehet hatalomra szert tenni, vagyis létezik írásbeli, azaz (Toldy 1859-ben hasonlóképpen tudományra is értett kifejezésével:) „irodalmi hatalom”,³ amely e mottók (számos kortárs meggyőződésével egybehangzó)⁴ üzenete szerint előbb-utóbb átváltozhat politikaivá, mert nincs köztük áthidalhatatlan, azaz végérvényes, ontológiai különbség.

Míg folyóirata mottójának korabeli olvasatairól összehasonlítható és elemezhető írásbeli nyilatkozatok állnak rendelkezésünkre, irodalomtörténete jeligéjének inkább csak későbbi értelmezéseire vannak értékelhető adataink, egykorú olvasataira így sajnos legfőljebb ezekből, illetve saját tapasztalatainkból próbálhatunk visszakövetkeztetni. Mivel irodalomtörténetét kézbe véve az olvasók először címét és szerzője nevét pillantották meg, s közvetlenül ezután bukkanhattak (egyet lapozván) a belső címlap hátoldalának közepén egymagában álló jeligére, mely az üres lapon átsiklani akaró szemet el-lenállhatatlanul vonja magára, cím és jelige feltűnő gondolati egysége mint ha még a könyv használatbavétele előtt azt akarta volna tudatosítani bennük, hogy a címben kijelölt hosszú időszakasznak, „a legrégibb időktől a jelenkorig” terjedő múltnak irodalmi hagyatékát és annak a címben ígért egész történetét tekintsék majd úgy, mint „hatalmunk” egyik elemét. Az olvasati javaslatból valamennyire kiérződhetett a hallgatólágos szerzői feladatvállalás: ez a tudományos című könyv az irodalom történetét fölismerhetően *mint* hatalmunknak egyik elemét akarja bemutatni, szerzője tehát a tudomány esz-közeivel kívánja elvégezni, de legalábbis elősegíteni a múltnak nemzeti hatalommá lényegítését. Arra már aligha gondolhattak, hogy már itt megmutatkozik birtokbavétel és átlényegítés műveleti egysége: határozott névelője révén *a* múlt, az egyetemes elvont fogalomként tételezett, mindenkihez és senkihez sem tartozó múlt, ha fogalmiságán kívül egyáltalán létezhetne valahol a maga érintetlen teljességében, legfőljebb valami elérhetetlen és megfoghatatlan, képzeletbeli senki földjén jöhetne létre, mély ontológiai szakadékkal elválasztva bárki(k)nek a csakugyan (részben) átélt és tudati perspektívából (egészeben) megképzett múltjától,⁵ ezért eleve csak úgy válhatna hatalmunkká, ha előbb múltunkká, s ezzel hatalmi céljainkra használhatóvá alakítják. Amikor Toldy pályakezdőként a nyelv egyéni birtokbavételére törekedett, ezt kedvelt (nemegyszer szerelmi hódításra is értett) kifejezésével a nyelv *magáévá tételének* nevezte,⁶ amivel ugyan szerelmi ügyekben sem célzott okvetlenül a szüzesség elvételére, inkább csak érzelmi rabul ejtésre,⁷ de fiatalkori nyelvújító hevében azt már metaforája logikájával és hozzáillesztett érveivel egyaránt kizárta, hogy a magáévá teendő nyelvet teljesen érintetlenül hagyhatná. Most azonban úgy tűzte ki jeligéjével közösségi célként a múlt birtokbavételét, hogy a benne lappangó átalakítási kényszert alig lehetett észreven-

ni, hiszen jeligéje láthatólag meg akarta tartani a múlt érintetlen egyetemességének képzetét (tegyük hozzá: illúzióját), amelyet már az első kiadás előszavában megerősített nyilatkozatával, mely szerint ő mindent feldolgozott az irodalom múltjából, a kép teljességéért még a kevésbé fontosat sem mellőzte, a harmadik kiadás előszavában pedig hozzáteszi, hogy az irodalomtörténet fájának szerves egészét akarta bemutatni, és semmi sem bírhatta rá a történelem megcsonkítására.⁸ Amivel adva van tudósi munkásságának egyik alapkérdése: ha az irodalomtörténet-írást csakugyan a nemzeti hatalom eszközének tekinti, vagy ahogy másutt többnyire fogalmaz: a nemzet önbecsülésének és külföldi becsületének akarja szolgálatába állítani,⁹ akkor hogyan tudja ezzel összeegyeztetni és sértetlenül megóvni a tudomány saját érdekeit?

Jeligéje alatt Toldy ezúttal pontosan megadta forrását: „Disraeli az angol parlamentben április 3. 1865.” Tehát ellentétben claudianusi mottójával, amelyet egy évtizedek óta ismert és tanulmányozott szerzőtől választott, az idézet kiszemelése vagy akár megismerése nem történhetett régen, hiszen eszerint a mondattörődék alig fél évvel korábban hangzott el és kaphatott nyomdapestéket. A belső címlapon, amelynek hátoldalán e mottó olvasható, Kazinczy antik mellszoborként stilizált rajza látható, a függőleges ellipszisben kétoldalt nevével ellátva, a jelige mégsem az újkori magyar irodalomnak (és persze magának Toldynak) ebben a nemzeti nagyelbeszélésben is gondos szellemi genealógiával kijelölt apafigurájától vétetett, bármennyiszer elmélkedett is Kazinczy idézhetően múlt és jelen viszonyáról; nem is e nagyelbeszélés felülmúlhatatlannak beállított költő-hőstől, Vörösmartytól kapunk egy citátumot, mondjuk arról, hogy a múlt, régi *dicsőségünk*, egy eljövendő jobb kor erőforrása, még csak nem is az irodalomtörténész éjjelente olvasott latin auktorai egyikétől, például Cicerótól, mondjuk a múltat elbeszéléssé szövő történetírás hasznáról, hanem a Toldy egyéb műveiben addig vagy akár később (tudtommal) fel sem bukkanó Disraelitől, aki nála egy évvel korábban, 1804-ben születván egyszerűen kortársa, ekkor még nem miniszterelnök, és idézését nemigen indokolhatta más, mint éppen az a mód, ahogy a múltról mint *hatalomról* beszél. A magyar irodalomtörténet-írás ideológiai szolgálatvállalása és használhatósága szempontjából sokatmondó adat, hogy Toldy 1865 őszén, a kiegyezés előtt alig másfél évvel éppen egy olyan politikus kortársa parlamenti beszédéből veszi nagy irodalomtörténete, mondhatni fő műve mottóját, aki szintén egy *birodalom* ideológiáját hirdeti. Ha visszakeressük szövegkörnyezetét, megtaláljuk abban a beszédben, amellyel Disraeli a parlamentben, Robert Cobden halálának másnapján az elhunyt tekintélytiszteltét mint a mindenkori angol államférfi szükséges adottságát méltatta. Érdeemes megfigyelni, hogy a zsidó származású angol politikus ugyanolyan többes szám első személyű retorikával sugallta az angol nemzet történelmi összetartozását és bármilyen változásban megőrzendő állandóságát, mint

amilyenl a hazai német polgárságból származó Toldy élt ifjúkora óta szinte minden írásában: „For, notwithstanding the rapid changes in which we live, and the numerous improvements and alterations we anticipate, this country is still Old England, and the past is one of the elements of our power.”¹⁰ A *Pesti Napló* április 11-i tudósításában így fordította e mondatot: „Mert daczára a sebes változásoknak, melyek közt élünk, s a számos javításoknak és ujtásoknak, melyeket még várhatunk, ez ország még mindig a mi Ó-Angliánk, és a mult egyikét képezi hatalmunk elemeinek.” Nincs kizárva, hogy Toldy eredetiben olvasta a fordítás alapjául szolgáló angol sajtóbeszámolót, de valószínűbb, hogy innen jegyezte ki, majd tömörítette mottószerűbbé az utolsó tagmondatot.

Ahogy a múltat a hatalmunkká lényegítés, magát a jeligét is átalakítja a kiszakító idézéssel és magyarra fordítással eszközölt birtokbavétel. Az eredeti angol mondatszerkezetben használt ún. *copulából* („the past is one of the elements”) és a *Pesti Napló* fordításának „képezi” igéjéből egyaránt megbizonyosodhatunk arról, hogy a Toldy jeligéjének „múlt” szava utáni vessző nem egy hátravetett jelzős szerkezet előtt áll, a mottó egésze pedig nem mondat-töredék akar lenni, hanem önmagában teljes állítás, amelyben a vessző a korabeli helyesírási hagyományhoz igazodva az összetett állítmány hallgatólagos (lét)igei előtagjának odaértését jelzi: a múlt *volt/*van/lesz* hatalmunknak egyik eleme; a múlt *képezi* mindenkori hatalmunknak egyik elemét. Disraeli ismétléssel nyomatékosítja a *we* névmást és megerősíti az *our* használatával, vagyis e három eleme révén képviseleti beszédmódú mondatból veszi Toldy az idézetet, amely ezáltal tökéletesen beleillik abba a nemzetképviseleti névmáshasználatba, amelyet a magyar irodalomtörténész még fiatalkorában, az 1820-as évek elején vett át mesterei és társai írásmódjából és használt különböző műfajaiban, lírai költeménytől irodalomtörténeti tanulmányig. Egyébként a többes szám első személyű névmás személytelen általánosításra is szolgálhatna, például mindenkire (bárkire) vonatkozó általános alanyként, de a korabeli nemzetképviseleti formula ismerőssége révén Disraeli magyarra fordított tételének névmásai jóval személyesebb vonatkoztathatást és közvetlenebb átélhetőséget kínáltak e jelmondat magyar olvasóinak, mint amelyet Toldy 1851-es irodalomtörténetének két latinul (fordítás nélkül) idézett mottójában a hasonlóképpen általánosító főnévi igenevek tettek lehetővé, amelyek tételüket csak némi személytelenség árán tudták egyetemes érvényűvé tágítani és eszménnyé avatni: „Et pius est patriae facta referre labor” (Kegyeletes munka a haza dolgait elbeszélni), olvashatták ott Ovidiustól, majd alatta „Refellere sine pertinacia, et refelli sine iracundia parati” (Készek cáfolni makacskodás nélkül, megcáfoltatni haragvás nélkül), Cicerótól.¹¹ (Sőt, az utóbbi esetében Toldy mellőzte a Cicerónál még rákövetkező „sumus”-t, vállalva, hogy ezáltal mottója lebeg a többes szám első és harmadik személy nyelvtani lehetőségei közt; a kihagyással aligha az egyetlen szónyi rövidíté-

sért kerülte el a többes szám első személyt, hanem inkább talán épp azért, mert a cicerói mondatban ez nyilvánvalóan *nem* a nemzetképviselési beszéd-mód jele, s ezért a magyar olvasó számára nem volna különösebb jelentősége.) Disraeli mondatának egésze a változásokkal szemben hangsúlyozta a régi Anglia folytonosságát, vagyis inkább hagyományközösségi, mint eredetközösségi értelemben¹² használta a „mi”-t, a kettő azonban itt alig választható szét, ami ugyanúgy metaforizálja az eredetközösségi összetartozás (vérségi) származási alapját, ahogy az Toldy beszédmódjában történni szokott, azaz „rég” és „mi” folytonosságának sugalmazása ugyanúgy teremt metaforikus (tehát eredetileg fikatív, de a tudatban lélektani valósággá váló) érintkezési pontot, ezáltal azonosítási lehetőséget a szimbolikus/mesterséges, illetve az organikus/vérségi eredetközösséghez való tartozás között,¹³ mint azt Toldy olvasói egyébként is megszokhatták és várhatták. Mivel a mondattá előléptetett tagmondat megszabadult az „England” szótól, meghatározatlanul hagyja a „mi” tagjainak és a „mienk” birtokosainak körét; így a gondolat már nemcsak formailag illeszkedik az irodalomtörténész beszédmódjához, hanem az angol eredetiénél tágabb vonatkozási kört és egyetemesebb jelentést kap, ezáltal névmásai immár szinte bármilyen közösség számára kisajátíthatóak, a fordítás nyelve révén megszólított magyar olvasók pedig úgy érezhetik, különösen illetékesek arra, hogy a jelentést közvetve magukra vonatkoztassák; a jelige tehát már azáltal közösséget formál belőlük, hogy a szerzővel együtt belefoglalja őket az idézet kínálta többes szám első személybe. Mint a Claudianus-motó esetében, Toldynak ezúttal sem csak azért kell tehát kiszakítania szöveggörnyezetéből a választott tagmondatot, hogy a körülhatárolással szentenciához illő rövid és aforisztikus formát szabjon neki, hanem hogy elföldje a kontextus nemkívánatos jelentéstartományát; most azonban nem kell visszajára fordítania vagy többértelműsítéssel hatástalanítania a választott szöveg egykori célzatát, mint az eredeti szöveggörnyezetében forradalomellenes Claudianus-idézet esetében tette, így hát ezúttal még azt is megengedheti magának, hogy pontosan megadja az idézet származási helyét, és ezzel félig-meddig érvényben hagyja eredeti angol vonatkozását, sőt akár visszakereshetővé tegye a viktoriánus parlamenti kontextust, amely ismerős volt a nyugat-európai eseményeket éberén figyelő kortársak számára.

Akadtt már azóta kritikus, aki angol párhuzamot vonva tekintett vissza a szabadságharc és kiegyezés közti időszak hazai irodalmi életére, amelynek szereplőit Gyulai Páltól Kemény Zsigmondon át Csengery Antalig bizonyos alkati jegyeik alapján egyenesen magyar viktoriánusoknak nevezte,¹⁴ Toldyt azonban jó érzékkel kihagyta névsorukból, alighanem fölismerve, hogy ez a társaság csak kevésbé és kénytelen-kelletlen fogadta be az irodalomtörténészt, aki maga is (már 1857-ben) belátta, hogy nem tartozik a „cameraderie”-be,¹⁵ majd az 1860-as években több alkalommal keserűen tapasztalta mellőztetését.¹⁶ Nemzedékileg is náluk korábbi, szellemi szülőföldjét és

fordítói-költői-elbeszélői zsenéit tekintve meg egymeműbben romantikus éghajlatról jött, amivel némileg olyasféleképp vált ki a magyar viktoriánusok galériájából, ahogy az egykor ugyancsak szépírónak indult, első regénykísérletekor ugyanúgy nyelvi melléfogásaiért ostorozott, mindvégig Byronért rajongó Disraeli az angol viktoriánusok közül. Hatalmas történelmi különbségeik ellenére sem meglepő, hogy Toldy éppen *Disraelit* idézi mottóként a *Claudianustól* vett másik jeligéje országos sikere után: személyükben három birodalom apologetája talál egymásra, mindhárman a rend pártján állnak, fenntartanak a status quót, történelmi léptékben nem sokkal birodalmuk összeomlása előtt, és a maguk módján segítik késleltetni széthullását. Két nyelv és kultúra határán közvetítenek; bár kevés szerzőre alkalmazták indokoltabban a „Janus-arcú” jelzőt, mint az alexandriai görögből római költővé vált Claudianusra,¹⁷ ugyanilyen joggal mondhatjuk Toldyra és Disraelire, akiknek élete minden vonatkozását hasonlóképpen kettősségek mintázzák. Hármodjuk közül Claudianus és Toldy olyan kétnyelvűek, akik választhatták volna anyanyelvüket írói becsvágyuk színteréül; Claudianus korában a költői termés túlnyomó részét görögül írták,¹⁸ maga is írt görög műveket Rómába költözése előtt, Toldy korában szintén nyitva állt a német irodalomba vezető út, amelyet ő, a hazai német irodalmi és tudományos körök pártfogoltja, kezdettől elutasított, és bár egy darabig titkon verselgetett németül, fiatalon éppen Claudianus példáján tanulmányozta a más nyelvből jött író klasszikussá válásának lehetőségét, míg végül egykori anyanyelvét is választott új kultúrája terjesztésére használta. Más és más módon, de valamennyire mindhárman átalakították öröklött nevüket: Franz Karl Joseph Schedel maga választotta előbb írói, majd hivatalosan is fölvetett névként a Toldy Ferencet, Disraeli (bár némileg másként állítja) egész fiatalon valószínűleg maga hagyta el az apja nevében (Isaac D’Israeli) még szerepelt aposztrófot, így a D betű, mely föltehetőleg a szefárd zsidók nevében a héber *ben* helyett használt arameus *di* (‘fia valakinek’) csökevénye, végképp összenőtt vezetékeve arab eredetű törzssével,¹⁹ a feltűnően római hangzású néven ismert Claudius Claudianus esetében pedig egy klasszikus-filológus meggyőzően cáfolta a félrefordításon alapuló közkeletű tévedést, hogy már apját is ugyanígy hívták volna.²⁰

Ugyanilyen kettősség jellemzi őket vallási meggyőződés dolgában: nehéz megmondani, meddig tart (vagy inkább hol ér véget) hitük és hol kezdődik ideológiai célú kegyes szerepjátásuk cselekvésben vagy retorikában, beleértve valamilyen egyházi intézménynek, sőt magának Istennek költői vagy tudományos nyelvezetű igazolását. Claudianus költészetének legkegyesebb pillanatai is kétértelműek: *In Rufinum* (*Rufinus ellen*) című művének elmélkedő exordiumában a költő/narrátor megvallja, gyakran őrlődött kétségek közt, hogy vajon isteni szándék („consilio [...] dei”), vagy a vak véletlen intézi a világ sorsát, s Rufinus megérdemelt halála győzte meg az előbbiről. Jellemző módon máig vitatják, hogy a keresztény udvar kíváncsalmiához nem-

egyszer igazodó pogány költő²¹ itt a gondviselэшithez közelebbi világmagyarázat elsőbbségét hirdetve egy olyan igazságos és jóindulatú isteni hatalom általános fogalmában gondolkodott, amely az egyistenhittel és többistenhittel egyaránt összhangban állhat,²² mint ahogy e műve más részleteiben is a hasonlónegű pogány és keresztény motívumok költői ötvözéséből igyekezett egységesen római kulturális védőpajzsot kovácsolni felemás világnézetű, megosztott érdekeltségű, ráadásul barbár inváziótól tartó közönsége számára,²³ vagy mint többes számaiból, például már első mondatában a „curarent superi terras” (az égiek viselik gondját a világnak) formulából gondolhatjuk, hangsúlyosan az antik istenek meghatározó szerepéről tett tanúbizonyságot,²⁴ vagy esetleg itt is, mint a Manlius Theodorushoz írott panegyris 82–83. sorában, a sztoikus, illetve epikureus filozófia világmagyarázatait szembesítette,²⁵ s Rufinus megérdemelt halálán megnyugodva választotta közülük az előbbi. Tovább nehezíti az értelmezést, hogy az ilyen vívódás maga is antik toposz, amely az *In Rufinum* exordiumát Juvenalis, Cicero, Lucrétius, Minucius egy-egy művével, egyik sorát pedig Vergilius és Ovidius megfelelő szöveghelyeivel rokonítja.²⁶ Mindezen kétértelműségektől eltekinthetünk ugyan, egyrészt mert az isteni világrend igazolása költői szerepként lényegében szinte változatlanul húzódik át az antik és a keresztény gondolatvilág határán, másrészt (mint találóan megjegyezték) az isteni terv igazolódását Claudianus úgy is használhatta toposzként, hogy közben hitt benne,²⁷ sőt az átélés őszinteségének egész (izgalmas, de többnyire eldönthetetlen) kérdését mellőzhetjük, amikor írói *szerephagyományok* genealógiáját próbáljuk meghatározni, de azért e kettősségek mélyen jellemzők Claudianus költői világszemléletére. Versei alapján nem véletlenül keveredett pogány hírébe (Budai Ézsaiás is idézi róla Augustinust, aki „a Christi nomine alienus”-nak nevezi, és Orosiust, aki még megátalkodotabbnak bélyegezte a „paganus pervicacissimus” címkével);²⁸ meggyőző a szövegelemzésekkel alátámasztott vélemény, mely szerint a keresztény udvarban csak pártfogói kedvéért és előmenetele érdekében akarta jelét adni kereszténységének, s talán csakugyan innen magyarázható, hogy a versei közt egyedül álló, vitatott szerzőségű, de neki tulajdonított *De Salvatore* (Az *Üdvözítőről*) húsvéti himnusz inkább a téma nyelvi lehetőségeinek bravúros kiaknázása tünteti ki, mintsem mély vallásos érzés, amikor felidézi az „innupta mater” (nászatlan anya) alakját, aki megteremti saját teremtőjét („auctorem genitura suum”);²⁹ föltehetőleg a nyelvileg túl frappánsra sikerült kettős paradoxon visszajára fordulása teszi, hogy Shelley 1812-ben majd épp e sorokat idézheti („auctorem paritura suum” változatban) végső bizonyosággal, amikor a kereszténység csodákba vetett hitének „szörnyű és undorító képtelenségét” („so monstrous and disgusting an absurdity”) akarja szemléltetni.³⁰ Ám ha ez így van Claudianusnál, annál szorosabb a párhuzam Toldyval, aki ifjúkora hevesen istentagadó vallozásai korszakában meglepő módon szintén írt egy *Jézushoz* című ódatöredé-

ket („Neked, nagy ember! zeng mai énekem. / Ki mint egy isten, bölcs, szelid, és nyugott / A' tompa kort bátran mosolygván, / Emberi társid' örök javára. // Jártál e földön.”³¹), amely még külsőségebb igyekezettel indul, de a csekélyebb költői tehetségtől nem kaphat végigvihető irányt, s mire az első versszak után megfeneklik, jelentése alighanem szintén akaratlanul fordul visszájára, hiszen Jézusról annyi már (nem valószínű, hogy átgondoltan eretnek hitvallásként) kiderült, hogy nem isten, csak olyan, mintha az volna, sőt mintha egy volna az antik istenek közül. Ugyancsak nem kell sokáig keresnünk az ehhez hasonló ambivalenciát a gyerekkori kikeresztelkedése óta ingadozó Disraelinél, aki egyszer állítólag az Ő- és Újszövetség közti üres laphoz hasonlította magát, és életvitelében ugyanúgy össze tudta egyeztetni egy sajátosan értett keresztény vallás gyakorlását a részleteiben már nemigen ismert judaizmus iránt megőrzött vonzalmával, mint a sarkalatos keresztény hittételek elfogadását a viktoriánus értelmiség szerint rendkívül komolyan veendő teológiai vagy filozófiai problémák könnyedén legyintő elhárításával, mígnem (éppen a Toldy mottóját adó 1860-as években) ő lett a kívül-belül veszélyeztetett Church of England egyik fontos politikai védnöke, egyrészt hatalmi indítékokból, másrészt viszont az anglikán egyház intézménye iránti tiszteletből.³² Akárcsak magát Toldyt, legfőbb mottóinak szerzőit is állandóbb szellemi horonyként tartotta közéleti szerepvállalásuk, mint vallási meggyőződésük.

Összetartozásukra jellemző, ha véletlen is, hogy Toldyhoz hasonlóan Disraeli szintén idézi egyszer Claudianust, a *De bello Gothico* 459–460. sorából, mégpedig a Duke of Wellington feletti gyászbeszédében 1852. november 15-én, szemléltetendő a tiszteletet, amely az idős Wellingtont körülvette: „emicuit Stilichonis apex, et cognita fulsit / canities”; Mezei Balázs fordításában: „előtűnt / vértjeiben Stilichó, s őszes haja messzire fénylőn / fölragyogott”.³³ (Bár a parlamentben sikert aratott beszéd egy részéről három nappal később a *Globe* leleplező cikke kimutatta, hogy Thiers egy 1829-ben írt és 1848-ban az angol sajtóban fordításban megjelent gyászbeszédéből vétetett,³⁴ a Claudianus-idézet nem a kölcsönzött részben fordul elő, s mivel a korabeli idézetgyűjteményekben sem található, később föltételezték,³⁵ hogy esetleg nem másodkézből, hanem közvetlenül Disraeli olvasmányából származik.) Hogy Toldy irodalomtörténeti szerepében és beszédmódjában Claudianuséhoz mennyire hasonló ősminta lappangott, az akkor válik már-már szó szerinti egyezésig nyilvánvalóvá, amikor ő is latin ajánlással tiszteleg a Habsburg-uralkodó előtt: Stilicho konzulságára írott első panegyrisz (*De consulatu Stilichonis*) két zárósorában (384–385.) Claudianus ugyanúgy ünnepli Róma szétdúlt dicsőségének Stilicho általi helyreállítását („haec omnes veterum revocavit adorea lauros; / restituit Stilicho cunctos tibi, Roma, triumphos”;³⁶ Mezei Balázs fordításában: „Róma, vitéz eleid diadal-koszorúja kizüldült, / volt győzelmeidet Stilichó mind visszaszerezte”),³⁷ ahogy Kálti Márk krónikájának díszkiadásához írott latin előszava végén, a

keltezésben Toldy ünnepli (személyes meggyőződésből)³⁸ a kiegyezés napján Ferenc József által helyreállított magyar szabadságot: „Scribebam Pesthini, anno MDCCCLXVII. Februarii XVIII. die, ea ipsa, qua Imperator Caesar Aug. FRANCISCUS IOSEPHUS REX APOSTOLICUS, icto cum gente Hungara novo foedere, libertatem regni restauravit.”³⁹ Toldy ugyan már 1861 tavaszán hasonló szavakkal üdvözölte latin és magyar nyelvű törvénytára magyar előszavában az uralkodó Októberi Diplomáját, melynek kibocsátása 1860. október 20-án szerinte „a municipiumokkal nem csak a magyar közélet legbecsesebb intézvényét, hogy ne mondjam alapzatát, adta vissza a magyaroknak, hanem egyszersmind a romba döntött dicső alkotmány újra-felépítése eszközeit is a nemzet kezeibe tette le”,⁴⁰ most azonban a saját latin szövegezésében még szembeötlőbbé válik hálás igéjének jelképérvényű egybevágása Claudianuséval: *restituit Stilicho, restauravit Franciscus Iosephus*. Itt érthetjük meg, hogy föltehetőleg miért lelkesedett annyira Toldy már 1856 elején az ifjabb Pliniusnak Traianushoz írott panegyriséért, miért unszolta ismételten Kazinczy Gábort, hogy fordítsa le az *Uj Magyar Muzeum* számára a nyomtatásban 95 lapra becsült teljes szöveget („a lefolyt hét folytában nem volt nap, melyen a tollhoz ne akartam volna nyúlni, csakhogy kérjelek: Tégy nekem egy nagy örömet: fordítsd le Plinius Panegyrisét Trajánhoz”,⁴¹ írja február 7-én barátjának, majd 18-án megígéri neki az eredeti elküldését, mert „Oh! mi csoda lesz ez a Traján tollad alatt!”),⁴² és főként miért célzott annak hazai párhuzamaira vagy tanulságaira: „Barátom, mennyit gondolhat a mai magyar, mikor ezt a panegyrist olvassa!”⁴³ Ahogy Plinius i. sz. 100-ból fennmaradt műve sem csupán köszönő beszédként (*gratiarum actio*) íródott a császártól kapott konzulságért, hanem hálás szavai áttetsző lepleben vonzó és serkentő jövőképet vetített a már nem fiatal, de uralkodása kezdetén álló császár elé, megvilágítandó a közmegelégedéshez vezető utat, valószínűleg olyasformán akarhatta a magyar változattal Toldy kifejezni az alattvalók kötelező (birodalmi) megbékélését és ezzel összeegyeztetve megmutatni a fiatal Ferenc Józsefnek a tőle várt bölcs kormányzás (magyar) eszményét a római mintakép, az önfegyelem, mérséklet és nyugalom (a Claudianus-mottóval egybehangzó *tranquillitas*) példaképeként magasztalt, emberséges, népei atyjaként („*Pater patriae*”) uralkodó Traianus analógiájával.⁴⁴ A Kálty Márk krónikájának előszavát keltező Toldy idézett mondatában is nyilván jelentősége van annak, hogy a címek felsorolásakor hagyományyszerűen a (birodalmi) császári felségé kerül előre, mégis az apostoli (magyar) királyé íratik csupa nagy betűvel, és a „*cum gente Hungara*” után a „*libertatem regni*” egyértelműen a magyar királyság szabadságának visszanyerését üdvözli; szórend és tipográfia eltérő nyomatékai akarva-akaratlanul érzékeltetik a kettős elkötelezettségben lappangó feszültséget, amelynek enyhítése Toldy alkalmi szövegében a nagypolitikai kiegyezés pillanatában is gondos retorikai egyeztetést kíván, irodalomtörténeteiben pedig olyan rendpárti nézőpontot, amely meghatározta az általa művelt irodalomtörténet-írás politikai értékrendjét.

A Claudianust és Disraelit egyaránt mottóként idéző Toldy, valamint a Claudianust a szigetország nagy hőse fölött idéző Disraeli egy-egy birodalom szószólójaként olyasformán igyekeztek a múlt dicsőségének felidézésével visszafelé meghosszabbítani és történelemértelmezésük szellemi genealógiájával igazolva megszilárdítani a központi rendet, ahogy másfélezer évvel előttük az utolsó római költőnek nevezett Claudianus tette. Igazoló feladatukhoz Disraeli és Toldy olyasformán idomították hozzá az elődeik által másképpen megformált (történelmi vagy irodalomtörténeti) múltat, főhőssé avatván azt az elődöt vagy kortársat, akitől szellemi felhatalmazásukat várták (Toldy persze a maga és az egész újabb magyar irodalom atyjává stilizált Kazinczyt, Disraeli a saját politikaelméleti elődjévé és az egész Tory megújulás eszményképévé stilizált Lord Bolingbroke-ot), ahogy Claudianus változtatta egykor költői mitizálással a vandál származású Stilichót a tősgyökeres rómaiság védelmének szimbólumává.⁴⁵ Lényegbevágó egyezés, hogy a sokműfajú Claudianusnak mindketten egy-egy panegyriséből vették idézeteiket: e kétarcú műfaj Claudianusnál felépítésében még a görög retorikai szabálykönyvek rendelkezéseit követi, értékrendjében és példatárában azonban már átszellemülten római; Claudianus előtt latinul nem volt szokás *verses* panegyrist írni, sem görög *verses* panegyrist *konzuli* beiktatásra, az ő műfaji újítása olyan keverék forma, amely a görög panegyris és a latin eposz házaságából született,⁴⁶ hogy egy beiktatási szertartás részeként a politikai hatalom igazolását szolgálja – mint majd Disraeli politikai beszédei és (közvetve) Toldy irodalomtörténeti munkái. A panegyris műfaját, amelynek egyik prózában írott (pliniusi) ősváltozatáról Toldy rajongva nyilatkozott,⁴⁷ a dicsőítés propagandisztikus eszközének szokás tekinteni, de ugyanennyi joggal nevezhetnénk a vindikáció, vagyis értékigazolás irodalmilag kimunkált és rituális alkalmát túlélő hivatott nyelvi kellékének, amelynek lényegi, igazoló beszédaktusa egybevág Claudianus, Disraeli és Toldy munkásságának közös alapelemével.

Mindháromukra jellemző lehet Disraeli 1835-ben *A Vindication of the English Constitution in a Letter to a Noble and Learned Lord* (Az angol alkotmány igazolása egy nemes és tudós lordhoz szóló levélben) címmel írott, azóta többnyire csak *Vindication*-ként emlegetett könyvének az angol kultúrában ekkor már patinás vezérszava,⁴⁸ melynek jegyében a leendő parlamenti képviselő nemcsak a lordok házáat igyekezett ékesszólóan megvédeni a korabeli támadásokkal szemben, hanem történelmi érvekkel akarta alátámasztani a hagyományos angol intézményrendszer egészét és az angol történelmi múlt célszerűen kimunkált, összefüggő átértelmezésével megalapozni a konzervatív párt jogcímét a nemzeti párt szerepére, egyúttal összefoglalását adván a maga korán megszilárdult, jellegzetes, később alig változó politikai alaptételeinek, amelyek idővel a Tory ideológia pilléreiként szolgáltak. A vindikáció alpműveletének, az eleve adott célértékek leleményesen érvelő alátámasztásának korabeli ígé-

nyére vall, hogy a kor jelentős konzervatív politikusa, két ízben (1834–35, 1841–46) miniszterelnöke, Sir Robert Peel, miért volt hálás a szerzőnek, miután a frissen megjelent könyvet azonnal megvette és elolvasta: nem gondolta volna, úgymond, hogy az ismert és kimerített témát ilyen eredeti érveléssel és újszerű szemléltetéssel, ennyi meggyőző erővel lehessen előadni.⁴⁹ A vindikáció megkívánta képességek változatlanságát jelzi, hogy ehhez hasonló leleményességért alkalmazta a maga kora és ünnepelte az utókor már Claudianust is: csodálták, amiért fantáziadús költői színezésével, könnyedén erőteljes kifejezőkészségével és harmonikusan áradó verselésével a legkopárabb és legelcsépeltebb témákat is változatossá tudta varázsolni.⁵⁰ Disraeli készen örökölte a vindikáció feladatát és műfajait, amelyek korábbi változatokban már Claudianusnak rendelkezésére álltak, sőt ez az angol kultúrában öröklődő hagyomány meghatározta Claudianus művének itteni *értelmezését* is: az *In Rufinum* exordiumát más kultúrákban is értelmezték a theodicaea gondolkörében, vagyis Isten igazolásának aktusaként, például az igazolás logikai meggyőzőerejét tette próbára Pierre Bayle nagy *Dictionaire Historique et Critique*-jében,⁵¹ ehhez képest mégis jellegzetesen az angol hagyományra vall a költemény gondolatmenetén tűnődő Gibbon igeválasztása és egész ellenvetése, miszerint Rufinus elevenen való széttépetése igazolhatta ugyan a Gondviselés becsületét („Such an act might vindicate the honour of Providence”), de minden társadalmi szabályt áthágva veszélyes példát adott a katonai szabadosságra, és Róma jövőjét tekintve végül nem vezetett jóra.⁵² Az angol nyelvű hagyomány maradandóságáról tanúskodik e költemény újabb keletű amerikai magyarázata, mely kétszer is úgy foglalja össze az első huszonnégy sort („The death of Rufinus [...] has justified the ways of gods to men”),⁵³ hogy azzal magától értetődően Milton *Paradise Lost*-jának költői célkitűzésére utal („justify the ways of God to men”), kimondatlanul is rávilágítva így az isteneket, illetve Istent igazoló költői szerepek lényegi hasonlóságára egy olyan miltoni sor fényében, amelyet azután parafrázisban Alexander Pope idézett fel legnagyobb hatású költeménye, az *An Essay on Man* elején („vindicate the ways of God to Man”), és amelyet a magyar irodalomban is e nagy múltú szerephagyomány jelképének tekinthetünk,⁵⁴ amióta a *Paradise Lost* Bessenyei Sándor fordításában számos írónak adott ösztönzést, köztük a fiatal Toldynak. (Egy 1821–1822-ben papírra vetett jegyzete Bessenyei Sándor fordításának olvasásáról tanúskodik: gondosan leírta a kétkötetes mű adatait, majd néhány sorban kivonatolta Milton életrajzát, végül kimásolta az első énekből a Sátán érzékletes megjelenítését;⁵⁵ 1824-ben ismét szembesülnie kellett az Istent szolgáló költő miltoni szerepével, ugyanis megpróbálta lefordítani a látását elvesztett poéta szonettjét, előbb magyarra, *Vaklétéhez* címmel, csak az első sorig jutva, majd németre, ezúttal sikerrel járva, egészében.)⁵⁶

Disraelinek az angol alkotmányt igazoló könyvéhez Toldy életművéből nem az áll legközelebb, amely címével és alkotmányos tárgyával némileg talán hasonlít rá, a *Sylloge Legum Hungariae Fundamentalium. A magyar birodalom alaptörvényei* címmel szerkesztett, 1861-ben kiadott törvénytára, hanem a nemzeti kultúra értékét felmutatni szándékozó irodalomtörténetei, amelyek a már öelötte is vindikációra törekvő szaktudományt úgy próbálják korszerűsíteni, hogy fejlettebb tudományossága ne menjen a hagyományos funkció rovására. Ahogy angol kortársát, ugyanúgy (mondhatni) várta Toldyt az írásbeli mű általi vindikáció nagy múltú értelmiségi szerephagyománya, mely a XVIII. század eleje óta öröklődött a magyar irodalomtörténet-írásban is, cáfolni akarván egy-egy fitymálkozó külföldi véleményt, mint például Raymund Cechettiét igyekezett cáfolni 1743-ban Desericius (Desericzky Ince) jellemző módon hasoncímű könyvében: *Pro cultu litterarum in Hungaria [...] Vindicatio*. És ahogy már Claudianusról találóan állapította meg Gibbon, hogy életművének jövője azon múltot, sikerül-e maradandó értéket alkotnia alkalmi panegyriseiből és invektíváiból, tehát eredetükben szolgálai, ráadásul az igazság és természetesség határainak áttörésére csábító kompozíciókból („these slavish compositions encouraged his propensity to exceed the limits of truth and nature”),⁵⁷ ugyanúgy küzdött előszavának célkitűzése szerint Desericius is azért, hogy a hazai kultúra igazolásának hevében ne túlozza el nemzete érdemeit és ne hágja át az igazság határait („Tantum enim abest, ut Gentilium, Patriaeque amore, justos veri limites usquam transgredi velle cogitarim, et etiam luculenta plurima, atque palmaria missa fecerim”),⁵⁸ ami helyenként mégiscsak megesett, és végzetesebben aláasta a tudományosnak szánt mű hitelét kritikusan szemében, mintha ugyanez a vindikáció hagyományának költői műfajaiban történt volna. Claudianust, Toldyt és Disraelit persze világok választották el egymástól, de találkoznak a vindikáció jegyében: mindhárman kívülről jötteként, választott közösségükkel bensőleg azonosulva dolgozták ki annak ideológiai védelmét és (költői, politikai vagy tudományos eredetmonda általi) igazolását, lényegében mindhárman konzervatív eszmeiséggel. Igazolói feladatukat mindhárman úgy tudták teljesíteni, hogy életművük nem (vagy alig) sínylette meg, sőt hosszan túlélte szolgálataikat: képesek voltak szükségből erényt, a jövevény értelmiségi helyzeti nyomorúságából halhatatlan érdemet kovácsolni. Már Gibbon eltűnődött azon, hogy egy görög anyanyelvű egyiptomi származék kedvezőtlen körülményeiből milyen rendkívüli tehetséggel lehetett nagyot alkotni,⁵⁹ de az utolsó római klasszikus magasrendű költészetét még mindig tanulmányozzuk, jóllehet a Stilicho védte birodalom régóta nincs többé, gyönyörű nyelve kihalt, és a panegyriszekben felbukkanó pártfogói nevekhez magyarázó jegyzetet kell fűzni; a Nagy-Britannia támaszául szolgált politikus ideológiai örökségéből több kormányzat vett át elemeket az angol világbirodalom széthullása után is; a magyar irodalomtörténet-írás korszerűsítőjének műveit tudomá-

nyos értékeiért gyakran forgatjuk, jóllehet a számos írásában méltatott Habsburg-uralkodók birodalma már a múlté, az általa művelt nemzeti tudomány elméleti alapjait jócskán kikezdte az idő, sőt a posztmodern irányzat hadat üzent az egységesítő nagyelbeszélések minden válfajának.

Toldy egykori növendéke, Beöthy Zsolt, a századfordulón még jobban érvényre juttatta az irodalomtörténet-írás közösségi eredetmondai feladatát, mégpedig a tanára fő művében olvasott nevezetes mottó jegyében. Maga úgy érezhette, mesterlevelét, mondhatni tudósi felhatalmazását személyesen Toldytól kapta: már jogáshallgatóként is az ő előadásait szerette inkább látogatni, s miután lemondott a jogi pályáról a bölcsészet kedvéért, nyelvészeti szakdolgozatáról 1875 nyarán még Toldy írt bírálatot, a záróvizsgára pedig szeptember 18-án került sor, alig pár hónappal Toldy halála előtt. A *Halotti Beszéd* „határozott” igeformáiról szóló dolgozatban Toldy megkérdőjelezett ugyan egy-két állítást („[r]ég túl vagyunk azon a helytelen nézetén, mely szerint az ó-magyar Halotti Beszéd írásmódja sajátosságának egyik forrása az, hogy az írás mesterségét leginkább idegenek gyakorolták volna, mint értekező is állítja: fejletlenség az, de mely a régi kiejtés lehető szabatos jelölésével való küzdelmet érezhetőleg feltünteti”), valamint megjelölt néhány nyelvi idegenszerűséget Beöthy szövegében („örködni a nyelv tisztaságára”, „itt *bele lesz olvadva*”), összegző ítélete azonban csakugyan szinte felavatásnak tekinthető: „E bukdácsolások dacára az előadásban, az egész értekezés szorgalmas tanulmányról, a kérdés átértéséről tanuskodik s arról, hogy szerző érzékkel bír nyelvtörténeti vizsgálat dolgában, amiért az *egészben, dicsérettel elfogadtatik*.”⁶⁰ A tanítvány, aki nemegyszer járult hozzá kisebb-nagyobb írással tanára ünnepléséhez,⁶¹ 1879 végén azzal próbált nagy elődje nyomdokaiba lépni, hogy *A szépprózai elbeszélés a régi magyar irodalomban* címmel nagyszabású önálló értekezést adott be a Kisfaludy-Társaság pályázatára, mestere kutatásaihoz legközelebb és szaktudományként mindvégig legjobb művét, másfél évtized múltán pedig a millenniumra szánt irodalomtörténetében próbálta meg tovább éltetni Toldy munkásságának egyik vezérgondolatából, amit a maga tudományfelfogásába be tudott illeszteni. Miután *A magyar irodalom kis-tükre* XXV. fejezetét azzal kezdi, hogy Világos után beteljesedett az örök igazság, azaz „a szellemmel nem bírtak a mi ellenségeink sem; hatalmuk, erőszakuk, bilincseik ellenére élt az és elevenített”; sőt, megkockáztatja a paradoxont, hogy „[s]zellemi életünknek legkülönbözőbb ágai soha a nemzeti érzéssel és törekvéssel bensőbb kapcsolatban nem voltak, mint a minden nemzetinek hadat üzent önkénynek e sötét idejében”; az ágazatok közül elsőként a tudományt, abból is kiemelten az 1850-es években megújuló történetírás szerzőit és műveit tekinti át, hogy erről váltson át mindössze egyetlen mondat erejéig az irodalomtudományra, amelynek jelentőségét (a rövidség kedvéért a szerinte leglényegesebbre akarván szorítkozni) az alapítóként jellemzett Toldy mottójával érzékelteti: „Toldy Ferenc

munkáival megindul a modern magyar irodalomtörténet, a szellem erejére hivatkozva az erőszak ellen, Disraeli szavával: »A mult hatalmunk egyik eleme.«⁶²

Mivel a bekezdésben (a korábbi fejezetekhez hasonlóan) eddigre már az egész beszédhelyzetet meghatározóan uralomra jutott a képviselési beszédmód többes szám első személyű birtokviszonya (ahogy az iménti idézetben „a mi ellenségeink”-ről, ugyanúgy esik szó e fejezetben lépten-nyomon szellemi életünk, történetünk [értsd: történelmünk] legrégebbi korszakáról, történelmi vagy irodalmi emlékeinkről és forrásainkról, művészeinkről, képzőművészetünk, és benne képírásunk, azaz festészetünk),⁶³ az olvasó elő van készítve arra, hogy Disraeli (már nála is átvett ideológiai képződménynek tekinthető) „mi”-jét mint immár *Toldy* mottójának részét közvetlenül és magától értetődően a maga nemzeti közösségére értse, a Disraeli említette hatalom birtoklásának lehetőségével együtt. Annál is inkább, mert Beöthy-nél már csak a „Disraeli szavával” formula utal a külföldi eredetre, ki marad tehát a *Toldy*-nál még konkrétan adatolt utalás az angol parlamenti beszédhelyzetre, a helyébe léptetett „szavával” pedig itt leginkább a kifejezés módjára, egy lényegesnek tartott gondolat (fordításban is megőrizhető) formulázására céloz, annál is inkább, mert az utána következő idézet már lapidáris formája jóvoltából valamiféle egyetemes érvényű, ezért bárhol eleve könnyebben kisajátítható definícióra vagy szentenciára hasonlít. A Beöthy gondolatmenete által előkészített magyar olvasó azt is természetesnek tarthatta, hogy az egyébként sokértelmű mottót úgy értelmezze, ahogy Beöthy sugallja neki, vagyis hogy az a szellem (persze a *mi* szellemünk) erejére hivatkozik az (idegen) erőszak ellen, holott Beöthy előző mondata az 1850-es éveket említette, *Toldy* pedig csak 1865-ben írhatta a mottót könyve fölé,⁶⁴ amikor aggódott ugyan az ország sorsáért, annak helyzetét azonban már nem az erőszak uralma alatti sínylődésnek látta. Beöthy mottó-értelmezését, s benne a mult irodalomtörténeti (és művészettörténeti) fölelevenítésének nemzeti erőforrásként való értelmezését azután a fejezet további részének ugyanilyen előfeltevésszerű logikája is megerősíti: a külföldi iskolákból kikerült fiatal magyar festők „igyekeznek, legalább tárgyaikkal, táplálni a nemzeti öntudatot”, így a magyar festészetnek „ez az époszi kora”, amely „[m]agyar történeti jelenetek lelkes ábrázolatainak hatásos sorával, a mult kultuszával szolgálja a jövő reményét”, Than Mór, Székely Bertalan, Madarász Viktor vásznain, amelyek metszatként, Vízkelety Béla történelmi tárgyú rajzaival együtt „minden magyar házban helyet találnak és némán résztvesznek a nemzeti biztatás munkájában”, kiegészülve a korszak népeleti tárgyú, erőt és eredetiséget árasztó festészetével, illetve a „testi-lelki magyar néptípusnak” legeredetibb szobrászává fejlődött Izsó Miklós műveivel, „kinek szelleme összes művészeink között legtöbb rokonvonást mutat Petőfiével, vagy más szóval: a legmagyarabb”.⁶⁵ Ez a fejezet zárómondata, és mint Petőfi-utalása is jelzi,

Beöthy itt sem vérségi alapon érti a honfoglalóig visszanyúló történelmi összetartozás többes szám első személyét, ami megkönnyíti, hogy a már korábban (a XVI. fejezetben) „budai német családból eredt” jelzős szerkezettel bemutatott⁶⁶ és tudományalapítóként méltatott Toldyt magát is mint tudósunkat aposztrofálja, vagyis a közös nemzeti birtoklás nyelvtani alapformulájával illesse (a könyvben végig így emlegetett „irodalmunk, tudományunk és művészetünk” jelesei között, előkelő helyen „tudósaink” sorában),⁶⁷ munkássága széles körű tárgyában is kiemelje a nemzet képviselőjére alkalmas teljességet („Bél Mátyás és Horvát István óta az egyetlen tudósunk volt ő, ki nek irodalmi munkássága a nemzeti tanulmányok egész körére: nyelvészetre, irodalomra, történelemre, kiterjedt”),⁶⁸ majd készen átvegye tőle és (egykorai angol politikai összefüggése nélkül) a maga gondolatmenetébe illessze a Disraeli formulázásában is minden további nélkül használható nemzeti mitológémát, mely annyira pontosan egybevág saját mondanivalójával, hogy akár a könyv legvégén kínált tanulság is az átvétel változataként olvasható: a magyar irodalom tartotta fenn századokon át a nemzeti lelket, erőt adva neki, amellyel megvédhette az országot és az európai műveltséget, úgyhogy mindkettő ennek a szellemi erőforrású múltnak köszönheti jelenét.⁶⁹

Beöthy könyvét főként épp ezért állították a millenniumi ünnepségnek mintegy szellemi díszhelyére (első változata bekerült *Az ezredéves magyar állandam és népe* címmel kiadott honismertető tanulmánygyűjteménybe, mely az ezredéves kiállítás katalógusának bevezető részeként is szolgált, sőt horvát, angol, francia és német nyelvre fordítva is terjesztették),⁷⁰ irodalomtörténete arra volt hivatva, hogy az ezeréves kultúra folytonosságával igazolja a magyar hegemonia jogosságát a monarchia területén lakó nemzetiségekkel szemben, vagyis tudományával azzá tegye a múltat, ami az idézett jelige szerint annak lényege: a nemzet hatalmának egyik elemévé. A közvetett átvételnek, az ideológéma fokozatos beillesztésének ezen a pontján Disraeli már fölöslegessé is válik: nem véletlen, hogy nemsokára, Toldy születésének centenáriumán (1905), amikor a Kisfaludy-Társaság emlékülésén elnöklő Beöthy majd ismét idézi a mottót elnöki megnyitójában, nemcsak az angol parlamenti eseményre való utalást hagyja el mellőle, hanem Disraeli nevének említését is: a gondolat immár egyszerűen mint Toldyé jelenik meg, minden ediginél szorosabban illesztve a többes szám első személyű birtokviszonyban szinte tobzódó méltatásba, mely pontosan abban az értelemben eredezteti Toldytól a magyar irodalomtörténet-írást, ahogy Beöthy maga is művelte: „Mielőtt Széchenyi a művelt és haladó nyugathoz való csatlakozásunk riadóját megfűtta, Toldy már törte az utat, hogy ez a nyugat meghallja és megértse, költészetünk emlékeiből, szellemi értékünket. Politikai életünk és intézményeink átalakításának dicső küzdelmei között egy új tudományt alapít, irodalmunk történetét, mely arra volt hivatva, hogy eredményeiben a magyar lelket, a történelmi élet változásai között is örök valója és ereje szerint

megimertesse, önérzetében táplálja, küzdelmeiben segítse és az idők forgatagában, a haladás mámorában magához való hűségét erősítse. Bizalma, hite a magyar szellem történetében megismert eszményéhez épp oly kevésbé landad, mint mély és rendületlen ragaszkodása hozzá. Nem a bekövetkezett sötét napokban sem. Azt írja egyik fő munkájának élére: »a mult hatalmunknak egyik eleme« s a nemzeti harcban a jogfolytonosság elvének nagy szószólói mellett, velők egy célra tör *a szellemi élet folytonosságának* tanításával.”⁷¹

Szószóló: rendkívül fontos Beöthy szövénytárá, hisz még ha egy elv szószólójának nevezi is Toldyt, a nemzeti harcban (másféle ügyben, de hasonló elv jegyében) fellépő szószólók mellé teszi, azaz végeredményben *a nemzet szószólójának* láttatja az irodalomtörténet-írás megalapítóját. Hogy a szószóló vérségi származását tekintve nem magyar, azt Beöthy ismét fontosnak tartja ugyan megemlíteni, de a szülőket már nem németnek, hanem csak német *ajkúnak* nevezi, és rá jellemző örömmel fogadja, hogy Toldy magyarrá lett, sőt ennek ünneplésével zárja beszédét: „»Aldott legyen az a bölcső, mely magyarrá ringatta.« Tudjuk, hogy ez nem az a bölcső volt, mely mellett száz esztendeje állottak derék, német ajkú szülei. Az a bölcső az ébredő, erkölcsiben ép, munkás és haladni vágyó magyar közélet volt. Aldott legyen Toldy Ferencz emlékével, kit magyarrá, a magyarság dicsőségévé és áldásává ringatott.”⁷² Beöthy ezzel a felfogással nem volt egyedül, sőt az akkori közmegegyezés szentesítette egy újabb félszázadra Toldynak mint tudományalapító irodalomtörténésznek nemzeti és szószólói jelentőségét. Ennek szellemében, a nemzetképviselési beszédmód nyelvtani formuláival és szakrális analógiáival tartotta meg ünnepi beszédét (Vargha Gyula ódája után) Négyesy László, maga is nemzedékek tanára az egyetemen, azzal kezdve, hogy a Kisfaludy-Társaság, amelynek bölcsőjét egykor Toldy ringatta, mint család lélekben fölkeresi „a százéves múltban a budai polgári házat, a hol az ő bölcsője ringott, és szent örömmel örvend a német fiúcska születésén, a kit a gondviselés a mi nemzetünk szolgálatára rendelt s belé magyar lelket oltva, a magyar lélek egyik legjelesebb bűvárává, ébresztőjévé és művelőjévé avatott [...] abban a bölcsőben a német ajkú szülők a magyar nemzeti eszme leendő apostolát ringatták [...] a ki akkor született, mindnyájunknak született.”⁷³ A genealógia vérségi alapja Négyesynél ugyanúgy metaforizálódik, mint azt Beöthynél láttuk; ahogy Beöthy gondolatvilágában nem zárta ki egymást, hogy a *Kis-tűkör* szerzőjeként „mindannyiunkban” a volgai lovas vérének egy-egy csöppjétől várta a történelmi folytonosságot és összetartozást, illetve hogy elnöki megnyitója végén örült Toldy megmagyarosodásának, Négyesy alighanem Toldy egykori álmát váltja valóra, amikor megállapítja, hogy „[i]rodalmunk legnagyobb korszakainak kiváló részese” egyszersmind „[m]inden írónak vagy utóda, vagy testvére, vagy előde s ő e nagy családban az összetartozás érzésének megszemélyesítője”.⁷⁴

Külön tanulmányt kívánna, hogy Toldy jeligéjének műltszemlélete, beszédmódja és tudományfelfogása milyen változatokban élt tovább a két világháború közti, illetve hogyan alakult át a második világháború utáni évtizedek magyar irodalomtörténet-írásában anélkül, hogy szinte bármikor teljesen eltűnt volna. Mindenesetre ez a szemléleti és nyelvi hagyomány máig érezhető a magyar szellemi életben, nem szorítkozva a szaktudomány köréire, nyomai nemegyszer észrevehetőek a legfelső szintű politikai vezetés ideológiáján, legösszefüggőbb mintázattal alighanem az orvostörténezből lett miniszterelnök, Antall József tevékenységében. 1966-ban *Toldy Ferenc két arca: A diétetika és az irodalomtörténet tanára* címmel írott tanulmánya végén Antall megállapította, hogy a szabadságharc leverése után Toldy gyorsan megnyerte a bécsi kormány bizalmát, ezért működhetett már 1850-ben az esztétika és az egyetemes irodalomtörténet magántanáráként az egyetemen, de ekkoriban is a nemzet érdekét tartotta szem előtt, s ennek szolgálatához kellett neki Disraeli útmutatása: „Befolyását [...] arra használta fel, hogy megmentse nemzeti értékeinket. *Disraeli* híres mondását – »a múlt hatalmunk egyik eleme« – útmutató fáklyának választotta. Hitte, hogy az irodalom és a történelem kutatása és feldolgozása nemcsak a hatalom gyakorlásához, hanem elviseléséhez is erőt ad.”⁷⁵ Antallban neveltetése sokféleképpen tudatosította a hagyományörzés fontosságát, s a nemzeti múlt iránti ragaszkodása ezek révén válhatott politikai eszményvilágának sarkalatos pontjává,⁷⁶ a róla szóló monográfia futólag említi is értékrendje XIX. századi gyökereit, de a politológusok mintha nem vennék észre, hogy ideológiájának és ethoszának egyik főmotívuma részben Toldy mottójára és azon át Disraeli gondolatára vezethető vissza. (Pedig itt nem olyan ingoványos talajon nyomozunk, mint ha abból próbálnánk messzemenő következtetéseket levonni, hogy a XIX. századi, főként az 1849 utáni irodalomban Toldy kutatójaként és sajtótörténészként egyaránt járatos Antall József pártjának, az MDF-nek választási jelszava, „a nyugodt erő”, fogalmi és alaki egyezést mutat Toldy folyóirat-mottójának 1850 őszétől országszerte visszhangzó claudianusi szókapcsolatával, a „tranquilla potestas” eszményével – holott a jelszót De Gaulle politikai eszmevilágából kölcsönözték.) Igaz, a múlt hatalmi szempontból tekintett jelentőségének megértéséhez a majdani miniszterelnök nem szorult feltétlenül sem Toldy, sem Disraeli útmutatására, de az sem kevés, ha a keletkezőfélben levő vagy már kialakult meggyőződéséhez elvi megerősítést és aforisztikus formát kapott tőlük.

Amikor negyedszázaddal a Toldy-tanulmány megírása után, az 1956-os forradalom első országgyűlési ünnepén, 1990. október 23-án, miniszterelnöki beszédében a múlt közösségi tetteinek mitológiává válását nemzeti erőforrásként értékeli, gondolatmenetén felismerhető Toldy egykori mottója, mégpedig az orvostörténeti tanulmány adta értelmezésben. „Azt hiszem, október 23-ára emlékezni azt jelenti, hogy nemzeti mitológiánk egy fejezetét,

egy időszakát kell újra megfogalmaznunk. [...] Nekünk a mitológiánk része számos szabadságharcunk [...]. A mitológiák éltetik a nemzetet, a mitológiák, akár a Rákóczi-szabadságharc, akár 1848–49, akár 1956 a nemzet lelki-ségének, a nemzet hitének, akaratának egy történeti képbe való megőrzése és összegyűjtése. [...] És 1956, amely mitológia – mert erőt ad, eszmét ad, erkölcsöt ad –, egyben történelmi tanulság, racionális elemzés tárgya is.” Mi több, ebben a beszédben Antall, miközben ismételten és hangsúlyozottan „nekünk, magyaroknak” szólva, többes szám első személyű birtokviszonnyal taglalta „nemzeti mitológiánk” és „etikánk” kérdéseit, világosan kifejtette, hogy a múlt történelmi eseményeiből képződő mitológia nemcsak terméke, hanem teremtője is a nemzetnek, ugyanis a múlt tősgyökeres szereplőivel azonosulni készítetve a nemzethez később csatlakozók leszármazottait, e mitológia nagy tudatformáló hatással segít létrehozni a többes szám első személyű múltbirtoklást és történelmi közösségérzetet, mégpedig a vérségi genealógiánál tágabban: „Ha [...] nincs mitológia, akkor nincs lelki közösség. [...] 1956 egyenrangú fejezete lett nemzeti mitológiánknak [...] ahogy a mitológiában azok is részt vehetnek, akik nem voltak közvetlen részesei, ahogy múltunkat vállalhatják azok is, akik akkor még nem voltak a nemzet részei, hiszen a mai magyarság vállalhatja – függetlenül attól, hogy ősei később érkeztek a hazába – Szent Istvánt, vállalhatja Mohácsot, vállalhatja Rákóczit és vállalhatja 48-at. 1956-ot is örök időkre vállalhatja mindenki, mert a nemzeti mitológia tisztító, lelkesítő időszakát jelenti.”⁷⁷ Hogy az itt kifejtett, rövidebb-hosszabb változatban másutt is gyakran ismételt gondolatmenet⁷⁸ és annak jellegzetes elemei (a múlt azonosuló vállalásától a nemzeti mitológia szimbólumainak méltatásán át a Szent Istvánra hivatkozó befogadói nemzetpolitikaig) a miniszterelnök gondolatvilágában milyen szorosan és *tudatosan* kapcsolódtak a még orvostörténész korában Toldy közvetítésével Disraelitől tanult alapelvhez, az kiderül egy mindössze másfél évvel későbbi (1992. április 13-i) beszédéből, amelyben a múlt nemzeti értékeinek folytonossá téételét szorgalmazva egy kétoldalas fejtegetés végén egyszer csak visszatért a Viktória-kor konzervatív politikusának gondolatához, mégpedig Disraeli származásának kérdésével együtt: „De hát engedtessek meg már nekünk, hogy a magyar történelmi múltat tekintsük elődünknek [...]. Ez egy nemzet azonosság-tudatához tartozik. Igazán nem tartozott a múlt nagy brit családjai közé Disraeli, a későbbi lord Beaconsfield, és ő mondta azt, hogy a múlt a hatalom része. Ő ezt kívülről nézte. De felismerte ennek igazát. És Nagy-Britannia akkori átfogó politikai szemléletének egyik legnagyobb képviselőjévé tudott lenni, mert tudta, hogy a múlt kötelez, és a múlt, ha vannak gyökerek, akkor az egy nemzetet szilárdná tesz, és képessé teszi arra, hogy viharos időkben, nehéz körülmények között is képes legyen a hajóját átvezetni a legnehezebb útszakaszokon.”⁷⁹

Mivel Antall ekkoriban is, mint mindig, helyeslően írt az (önkéntes) asszimilációról, éppúgy beleértve a hazai zsidóságnak ezt az utat választó részét,⁸⁰ mint a német eredetű polgárság magyarrá vált jelesei közt említett Toldyt,⁸¹ föltehetőleg itt is csak a negyedszázada olvasott mottó fogalmazásmódjának elfelejtése teszi, hogy látszólag megtagadja Disraelitől a belső nézőpont lehetőségét, mintha a nagy brit családokon kívülről jött politikus eleve csak kívülről nézve állíthatta volna a múltról, hogy az „a hatalom” része. Holott Toldy pontos fordítása és annak (Antall által nyilván nem ismert) eredetije és szövegkörnyezete szerint az angol politikus éppen az „old England”-del, tehát a régi, hagyományos Angliával azonosulva nevezte a múltat „hatalmunk” („our power”) alkotóelemének, más művei és egész viselkedése pedig megerősítik egyik monográfiája véleményét, mely szerint bármennyire outsidernek tekintették Disraelit a viktoriánus uralkodó osztály bizonyos körei, neki már 1850-re sikerült meggyőznie magát arról, hogy vele született patríciusi kiválóságával ugyanúgy beletartozik az angol arisztokrata rendbe, mint bárki a Tory politika előkelő világában.⁸² Nem tudni, hogy Antall itt valóban fejből idéz és tévedésből változtat, vagy saját mondanivalója kiemelése végett tudatosan másítja meg parafrázisában az egykori beszélő nézőpontját, de ezúttal talán fontosabb ennél, amit az eset mindenképp bizonyít: a XX. század végének első szabadon választott miniszterelnöke a XIX. század közepének nagy irodalomtörténészét olvasva ismerte föl saját műltszemléletének és ideológiájának egyik legmaradandóbb alapelvét, melynek tanulságát hallgatólagosan az utána következő politikusi nemzedékek is átvették – gondoljunk például Széchenyi nevének jelszókénti kisajátításaira az egymást követő újabb kormányok által, mondhatni hatalmuk egyik eleméül. További kutatásra vár a korántsem egyszerű kérdés, hogy az irodalomtörténet-írás fejlődésének esetenként mennyire tett vagy nem tett jót a hatalomerősítő szerep olykor önkéntes, olykor kénytelen-kelletlen elfogadása, amint hogy az is megválaszolandó kérdés marad, hogy az ország boldogulásának mindenben használt-e az irodalomtörténet-írás által is erősített kulturális ideológia (már Horváth Jánosban élt némi kétely ezzel kapcsolatban Trianon után⁸³); de az mindenképp jót tenne, ha a mai politikusok többre becsülnék ezt a régóta fontos szolgálatokat tevő tudományágat.

1 E mottója sorsát külön tanulmányban elemeztem: „*Peragit tranquilla potestas...*” Egy mottó reménysugara a szabadságharc leverése után = CSÉVE Anna (szerk.), *A forradalom után. Vereség vagy győzelem?* Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2001, 147–170.

2 TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története a legrégebb időkől a jelenkorig rövid előadásban*, 3., jav. kiad., I–II, Pest, Athenaeum,

1872–1873. (A továbbiakban: TOLDY 1872–1873.), I, 2.

3 TOLDY Ferenc, *Kazinczy Ferenc és kora*, Pest, Magyar Tudományos Akadémia, 1859, 78–79.

4 Vö. már KÖLCSEY Ferenc, *Emlékbeszéd Kazinczy Ferenc felett* (1832). *Kölcsey Ferenc összes művei*, I–III, sajtó alá rend. SZAUDER Józsefné és SZAUDER József, Bp., Szépirodal-

mi Könyvkiadó, 1960, I, 717.; KEMÉNY Zsigmond, *Még egy szó a forradalom után* (1851); KEMÉNY Zsigmond, *Még egy szó a forradalom után* = Uő, *Változatok a történelemre*, szerk. TÓTH Gyula, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 395–401.; GYULAI Pál, *Vörösmarty élet-rajza* (1866) = *Gyulai Pál válogatott művei*, I–II, sajtó alá rend. HERMANN István, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1956, II, 322–323.

5 Ezt másutt részleteztem, lásd „*Multaddal valamit kezdeni*”. A tudós hűsége mint hermeneutikai probléma = *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*, Bp., Argumentum Kiadó, 1998. (A továbbiakban: DAVIDHÁZI, 1998.) 238–248.

6 A' *Haramják*. Dráma öt felvonásban. Írta Schiller Friderik. Magyarra átvivé Schedel Ferencz József. Pest, Füstküti Landerer Lajosnál, 1823, 215–216.

7 Toldy Ferenc Bajza Józsefhez, 1824. november 13. *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése*, sajtó alá rend. és jegyz. ÖLVÁNYI Ambros, Bp., Akadémiai Kiadó, 1969. (A továbbiakban: Bajza – Toldy 1969.) 176.; Toldy Ferenc Bajza Józsefhez, 1824. december 28. Bajza – Toldy 1969, 183–184.

8 TOLDY 1872–1873, 3., 9.

9 Vö. például Toldy Ferenc *hátrahagyott irataiból*. [Kiad. Toldy István.] Budapesti Szemle, 1879, 19. kötet, 394.

10 *Hansards Parliamentary Debates*, Third Series, vol. 178: 21 March 1865 to 8 May 1865. 676. hasáb.

11 TOLDY, 1851, I. p. II. Toldy a *Tristia* II. könyvére utal, sorszám nélkül, de kikereshetően: a 322.; ugyanígy utal *Quaest. Ac. rövidítéssel* Cicero egyik művének II. könyvére, de az idézett mondat lelőhelye a *Tusculanae disputationes*, Liber II. c. 5.

12 Az „eredetközösség”, illetve a „hagyományközösség” fogalmait Szűcs Jenő vezette be 1970-ben „*Gentilizmus*”. A barbár etnikai tudat kérdése. A középkori „nemzeti” tudat prehistorikuma című kandidátusi disszertációjában. SZÚCS Jenő, *A magyar nemzeti tudat kialakulása*, szerk. ZIMONYI István, Bp., Balassi Kiadó–JATE–Osiris, 1997. (A továbbiakban: SZÚCS, 1997.) 128–129., 133–134., 198–199. A Szűcs középkor-kutatásaiban használt fogalom párt S. Varga Pál alkalmazta fenomenoló-

giai átértelmezéssel a XIX. századi magyar irodalom fejleményeire, vö. S. VARGA Pál, *A „mi világunk” látóhatára* (Elméleti megfontolások a nemzeti irodalom diskurzusának vizsgálatához) = GÖRÖMBEI András (szerk.), *In honorem Tamás Attila*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000, 453–470.

13 Ugyancsak Szűcs Jenő vázolta az átmenetet a vérvörösségtől a szimbolikus vérszerződési aktussal befogadott jövevények hipotetikusan, majd a leszármazottaikban kialakuló organikus eredetközösség tudatáig, mely fiktív mivoltában is a nép összetartó erejévé, tehát ebben az értelemben „a valóság részévé válik”. SZÚCS, 1997, 128–129., 133–134., 198–199.

14 Vö. Halász Gábor *válogatott írásai*, szerk. VÉBER Károly, Bp., Magvető Kiadó, 1959, 479–480., 589–627.

15 Toldy Ferenc Kazinczy Gáborhoz, Pest, 1857. december 1. MTA Kézirattár, M. Irod. Lev. 4-r. 126.

16 Vö. Toldy Ferenc Kazinczy Gáborhoz, 1863. március 16. MTA Kézirattár. M. Ir. Lev. 4-r. 126.; Toldy Ferenc Kazinczy Gáborhoz, 1863. április 3. MTA Kézirattár. M. Ir. Lev. 4-r. 126.

17 Alan CAMERON, *Claudian: Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, Clarendon Press, 1970. (A továbbiakban: CAMERON, 1970.) vi–vii.

18 CAMERON, 1970, 458.

19 Robert BLAKE, *Disraeli*, New York, St. Martin's Press, 1967. (A továbbiakban: BLAKE, 1967) 4.

20 CAMERON, 1970, 2.

21 Vö. CAMERON, 1970, 189–227.; Siegmund DÖPP, *Zeitgeschichte in Dichtungen Claudians*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1980. (A továbbiakban: DÖPP, 1980.) 24–41.

22 CAMERON, 1970, 212.

23 Paula JAMES, *Taceat superata vetustas: Living Legends in Claudian's In Rufinum* = *The Propaganda of Power: The Role of Panegyric in Late Antiquity*, ed. and introd. Mary WHITBY, Leiden, Boston, Köln, Brill, 1998. (A továbbiakban: WHITBY, 1998.) 151–175.

24 DÖPP, 1980, 85.

25 H. L. LEVY, *Claudians In Rufinum: An exegetical commentary* (Philological Mono-

graphs of the American Philological Association. Vol. 30.), Cleveland, American Philological Association, 1971. (A továbbiakban: LEVY, 1971.) 9.

26 Vö. LEVY, 1971, 9–11.

27 CAMERON, 1970, 213.

28 Budai É[zsaiás, *Régi tudós világ története, melyben a' könyvnyomtatás feltalálásáig élt mindenféle tudósoknak, főképpenn pedig, a' görög és deák íróknak élete, munkái, érdemei, és a' tudományoknak akkori állapota, rendbeszedve, előadódtnak*, Debrecen, Szigethy Mihály, 1802, 322–323.

29 CAMERON, 1970, 214–216., 450.

30 *Shelley's Poems*, I–II, introd. A. H. KOZSUL, London, J. M. Dent and Sons LTD, 1966, I, 140. Vö. CAMERON, 1970, 214., 450–451.

31 Toldy Ferenc *ifjúkori írásai – irodalmi jegyzetei 1822–1824*, MTA Kézirattár. M. Irod. Régi és újabb írók m. 4-rét. 86. sz. II. köt. 24. számú papírlap.

32 Vö. BÉALE, 1967, 503–511.; Sarah BRADFORD, *Disraeli*, London, Phoenix, 1996. (A továbbiakban: BRADFORD, 1996.) 254–255.

33 *Claudius Claudianus versei*, vál., ford. és jegyz. MEZEI Balázs, Bp., Európa Könyvkiadó, 1988. (A továbbiakban: CLAUDIANUS, 1988.) 128–129. Vö. Charles Anthony VINCE, *Latin Poets in the British Parliament*, The Classical Review, vol. XLVI, February, 1932, No. 1, 104.

34 Vö. MONYPENNY-BUCKLE, 1910–1920, III, Appendix C.; BLAKE, 1967, 335.; BRADFORD, 1996, 209.

35 CAMERON, 1970, 450.

36 *Claudian*, Loeb Classical Library, 135–136. kötet, angol ford. Maurice PLATNAUER, Cambridge (Massachusetts) és London, Harvard University Press, I–II, 1990–1998, I, 392.

37 CLAUDIANUS, 1988, 79.

38 Vö. Toldy Ferenc Toldy Lászlóhoz, 1867. február 23. MTA Kézirattár, Levelezés, 8. réteg. 31.

39 *Marci chronica de gestis Hungarorum, ab origine gentis ad annum M. CCC. XXX. producta*. E codice omnium, qui exstant, antiquissimo bibliothecae palatinae Vindob. picto,

adhibitis in usum ceteris tam Mss. quam impressis Chronicis, genuino nunc primum restituto textu recensuit, varias lectiones annotavit praefatus est Franciscus Toldy. Versionem hungaricam adiecit Carolus Szabó. Pest. Emich Gusztáv. 1867, 10.

40 TOLDY Ferenc, *Sylloge Legum Hungariae Fundamentalium. A magyar birodalom alaptörvényei*, Budae. Typis Reg. Univ. Hungaricae. 1861. V.

41 Toldy Ferenc Kazinczy Gáborhoz, 1856. február 7. MTA Kézirattár, M. Ir. Lev. 4-r. 126.

42 Toldy Ferenc Kazinczy Gáborhoz, 1856. február 18. MTA Kézirattár, M. Ir. Lev. 4-r. 126.

43 Toldy Ferenc Kazinczy Gáborhoz, 1856. február 7. MTA Kézirattár, M. Ir. Lev. 4-r. 126.

44 Vö. Susanna MORTON BRAUND, *Praise and Protreptic in Early Imperial Panegyric: Cicero, Seneca, Pliny*; Roger REES, *The Private Lives of Public Figures in Latin Prose Panegyric*, mindkettő = WHITBY, 1998, 55., 58–70., 72., 75., 77., 79–84., 87., 91., 93., 97–99. Lásd még ugyanitt 3–5., 45., 193., 215., 252., 258., 261., 263., 268.

45 Vö. Paula JAMES, *Taceat superata vetustas: Living Legends in Claudian's In Rufinum*, WHITBY, 1998, 151–175.

46 CAMERON, 1970, 254–255.

47 Toldy Ferenc Kazinczy Gáborhoz, 1856. február 7.; Toldy Ferenc Kazinczy Gáborhoz, 1856. február 18. MTA Kézirattár, M. Ir. Lev. 4-r. 126.

48 A számos példából csak néhány hasoncímű értekezés: Peter DU MOULIN, *A Vindication of the Sincerity of the Protestant Religion* (1664); William WARBURTON, *A Vindication of Mr Pope's Essay on Man* (1739); Edmund BURKE, *A Vindication of Natural Society* (1756); Mrs GODWIN (Mary WOLLSTONECRAFT), *Vindication of the Rights of Woman* (1792).

49 Benjamin Disraeli levele Sarah Disraelihez, 1836. január. DISRAELI, 1886, 108.

50 Edward GIBBON, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, I–III, New York, Random House, é. n. (A továbbiakban: GIBBON, é. n.) II, 129–130.

51 BAYLE, 1720, III, 2496–2498.

52 GIBBON, é. n., II, 82.

53 LEVY, 1971, 9, 258.

54 Ezt másutt részleteztem: „Az Úrnak útait az emberek előtt igazgatni”. A Bessenyei fivérek és a vindicatio szerephagyománya = DÁVIDHÁZI, 1998. 85–101.

55 MTA Kézirattár, M. Irod. Régi s újabb írók m. 4-r. 26. sz. 115. lap.

56 Toldy Ferenc ifjúkori írásai – irodalmi jegyzetei 1822–1824. MTA Kézirattár, M. Irod. Régi és újabb írók m. 4-rét. 86. sz. I–II, II, 4. lap.

57 GIBBON, é. n., II, 129.

58 Desericius DESERICZKY INCE, *Pro cultu litterarum in Hungaria ac speciatim Civitate Dioecesi que Nitriensi Vindicatio*, Romae, 1743, 8.

59 GIBBON, é. n., II, 130.

60 GÁL János, *Beöthy Zsolt tanárvizsgálati dolgozata és Toldy Ferenc bírálata*, It, 1929, 8–16.

61 BEÖTHY Zsolt, *A Toldy-ünnepély napján*. (1871. november 12-én), Fővárosi Lapok, 8. évf. (1871), 260. szám (november 12-én, vasárnap) 1183.; Beöthy Zsolt titkári jelentése Toldy Ferenc síremlékének felavató ünnepélyén 1880 október 31-dikén, KisFTÉ XVI, 1881, 7–10.

62 BEÖTHY Zsolt, *A magyar irodalom kistükre*, hatodik, bővített kiadás, Budapest, Athenaeum irodalmi és nyomdai r. t., 1920. (A továbbiakban: BEÖTHY, 1920.) 201.

63 BEÖTHY, 1920, 200., 201., 203.

64 Bár a könyv első szállítmánya, a 440 lapos mű 1–176. oldaláig, már 1864-ben kikerült a nyomdából, az előszót Toldy 1865. november 21-én keltezte és ekkor iktatta a mű élére; föltehetőleg ekkortájt nyomatta ki mottóként Disraeli április 3-án elhangzott gondolatát is, amelyet tehát valamikor a két dátum között, valószínűleg még tavasszal olvashatott.

65 BEÖTHY, 1920, 203–204.

66 BEÖTHY, 1920, 139.

67 BEÖTHY, 1920, 222–223.

68 BEÖTHY, 1920, 139–140.

69 BEÖTHY, 1920, 244–245.

70 Lásd Dr. JEKELFALUSSY József, *Előszó. Az ezredéves magyar állam és népe*, szerk. Uő, Bp., Kosmos műintézet, 1896, lapszám nélkül.

71 BEÖTHY Zsolt, *Elnöki megnyitó beszéd*, KisFTÉ XL. (1905–1906), Bp., 1906, 117–118.

72 BEÖTHY Zsolt, *Elnöki megnyitó beszéd*, KisFTÉ XL. (1905–1906), Bp., 1906, 118.

73 NÉGYESY László, *Toldy Ferenc emlékezete*, KisFTÉ XL. (1905–1906), Bp., 1906, 121.

74 NÉGYESY László, *Toldy Ferenc emlékezete*, KisFTÉ XL. (1905–1906), Bp., 1906, 122.

75 ANTALL József, *Toldy Ferenc két arca. A diétetika és az irodalomtörténet tanára* (Első megjelenése: Természettudományi Közlöny, 1966, 5. szám, 227–230.); ANTALL József, *Modell és valóság*, I–II, h. n. [Bp.], Athenaeum Nyomda Rt., é. n. [1993]. (A továbbiakban: ANTALL, 1993.), I, 374.

76 DEBRECZENI József, *A miniszterelnök. Antall József és a rendszerváltozás*, Bp., Osiris, 1998, 143–147.

77 ANTALL József, *1956 a nemzeti mitológiában* = ANTALL, 1993, II, 86–89.

78 Vö. például ANTALL, 1993, II, 51., 73., 175., 176., 177., 189., 202–203., 243–245., 269., 271., 292–298., 491., 522.

79 ANTALL József, *Félidőben* = ANTALL, 1993, II, 245.

80 Lásd főként ANTALL, 1993, II, 82–85.; vö. II, 341., 413., 572.

81 ANTALL József, *Belső erőkre kell építeni!* = ANTALL, 1993, II, 532.

82 BLAKE, 1967, 284., 504–505.

83 HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1976, 252.

Barta János Ady-élménye

Akik Barta Jánost a XIX. századi magyar irodalom elhivatott kutatójaként, Arany, Madách, Kemény és Vajda egyik legmélyebb ismerőjeként, valamint elméleti, esztétikai tanulmányok írójaként tartják számon, bizonyára meglepődnek azon, hogy egész pályája során foglalkoztatta őt Ady művészete is. Ez a mély vonzás tudósi karakterének gazdagságára is fényt vet, hiszen Adyban éppen az ragadta meg, ami belőle magából hiányzott: a prelogikum, az archaikum, a mágikus-mitikus nyelven megszólaló gáttalan szenvedélyek világa.¹

Gimnazista éveit Ady-ellenes környezetben töltötte. Egyetemista korában ismerkedett meg Ady költészetével, majd fiatal tanárként mélyült el érdeklődése iránta, de Ady-élményében sokáig a vonzás és taszítás elegyedett.² Horváth János tanítványaként maga is az Arany–Kemény–Gyulai triászban látta a magyar irodalom előző fejlődési szakaszának kiteljesülését.³ Őt is életre szólóan lenyűgözte a klasszikus triász világképének ok-okozati rendje és morális tartalma.

A fiatal Barta János érdeklődése megoszlott az irodalomtudomány, filozófia és pszichológia között. Egyetemistaként a filozófusoknak, Pauler Ákosnak és Kornis Gyulának volt buzgó hallgatója, berlini ösztöndíjas korában Spranger történetfilozófiai előadásait hallgatta, könyveit tanulmányozta.

Az irodalomtörténész, filozófusi és pszichológusi pályák hármas választóján álló fiatalember mohón tájékozódott a húszas–harmincas évek európai filozófiai és pszichológiai irodalmában. Ebből a tájékozódásból közismert az, hogy Heidegger fő művéről Barta János írt először Magyarországon.⁴ Filozófiai érdeklődése azonban igen széles körű volt. Ösztöndíjas időszakában volt újdonság Ernst Cassirer *Philosophie der symbolischen Formen* című könyve.⁵ Szinte rávetette magát erre a hatalmas műre. Ez ébresztette rá arra, hogy a mi modern világképünk előtt más világképek is léteztek. Cassirerből ismerte meg a mitikus-babonás világképet. Mítoszok, babonák, varázslatok, ősi hitek és hiedelmek világa, jellemző elemei tárultak föl előtte, ezek egyikére-másikára most iskolai-egyetemi tanulmányaiból, sőt paraszti gyermekkorának világából is ráismert.⁶

1932-ben jelent meg Karl Jaspers háromkötetes filozófiája.⁷ Az egzisztencializmus vonzásába került Barta János ezt is alaposan áttanulmányozta,

jegyzeteket készített belőle. Megragadta Jaspers egzisztenciaelmélete, elsősorban az a gondolata, hogy az egzisztencia igazi megmutatkozása a létnek azokban a határszituációiban történik meg, amelyek széttörik a lét külső feltételeit, s az egzisztenciát radikálisan önmagára utalják vissza. Ezek a határszituációk a halál, a harc, a szenvedés, a bűn, valamint általános határszituáció az emberi egzisztenciának és a valóság történetiségének kérdésessé válása. Jaspers a lét értelmét antinomikus és paradoxális koncepcióval világítja meg. Csak a halállal szemközt találunk bátorságra és higgadtságra, csak a bűnben felelősségre, a harcban szeretetre, a szenvedésben boldogságra.⁸

Rögtön megjelenése után megismerte Barta János Ingarden alapművét is.⁹ Egy 1931-es tanulmányának tanulsága szerint már akkor alaposan megvizsgálta annak az Erich Rothackernek két könyvét is, akinek *Die Schichten der Persönlichkeit* című munkája is fontosnak bizonyult a lélektan és karakterológia iránt fogékony fiatal tudós számára.

Barta Jánosban pályakezdésétől fogva különleges érdeklődés volt a karakterológia iránt is. A műalkotások esztétikai elemzésén túlmenően mindig érdekelte az írói egyéniség, a karakter is. Ez is ösztönözte arra, hogy az általa nagyra becsült típusokon kívül másfajta írói világképekkel és személyiségekkel kutatóként is szembenézzon.

A kor pszichológiai-karakterológiai irodalmában gyakran értekeztek arról, hogy az emberi agynak és léleknek két, egymástól élesen elválasztható rétege van. Az egyik fejlődéstörténeti szempontból régibb, ősbibb, a másik újabb. Sokféleképpen nevezték ezeket a rétegeket. Az egyik elmélet szerint az újabb réteg a nagyagykéreg, ebben van a székhelye a magasabb rendű értelmi tevékenységnek és az öntudatos akaratnak. Ezt a réteget ezért kortikális rétegnek nevezik. A fejlődéstörténeti szempontból ősbibb réteg viszont a nagyagykéreg alatt található, itt van a székhelye az ösztönöknek, az egész érzelmi életnek, képzeletnek. Ez a szubkortikális réteg. Nyíró Gyula 1933-ban a *Magyar Pszichológiai Szemlében Költözseni és pszichiátria* című tanulmányában Adyról szólvá hosszan ismertette ezt az elméletet.

Adyt már Horváth János 1910-ben megjelent könyve az ösztön-ihlettel jellemezte, az 1932–33-as tanévben Adyról tartott egyetemi előadásában is szólt erről.

A fiatal Barta János Ady-élményének ezek a a filozófiai és lélektani stúdiумok olyan elméleti háttérrel adtak, hogy egyszerre úgy érezte, sokkal mélyebben érti és mélyebben tudja megvilágítani Ady addig is megragadó, de valamiképpen megfoghatatlan költői világát. Különösen termékenynek bizonyult ebben Cassirer könyvének ösztönzése; a mitikus világképek megismerése segítette abban Barta Jánost, hogy új értelemmel vigye tovább Horváth János ösztön-ihlet elméletét és főtárja Ady mitologikus költői világképét. Az egzisztencialista filozófia pedig a modern eszmei koráramlatok felől tette megszólíthatóvá számára Ady költészetét. Megőrzött korai Ady-jegyzetei

szinte tele vannak tűzdelve zárójeles Jaspers-, Heidegger-, Cassirer-idézetekkel.

Később Barta János is úgy látta, hogy Ady bonyolult szépségeihez filozófiai műveltség nélkül nem jutott volna közel. Aki semmit nem tud a mágikus-mitikus életérzésről, az Ady verseinek mélységperspektíváit nem tudja megérteni. „De abba a különös világba csak akkor tudjuk magunkat igazán beleélni, ha életérzésének legmélyébe is le tudunk szállni, s számomra ezt a leszállást könnyítette meg az, hogy megismerkedtem a húszas-harmincas évek filozófiájával, mellékesen pszichológiájával is. A filozófus ugyanúgy az élet mélyébe száll le, mint a költő, sőt a költő meg is előzheti a filozófust – s Ady élménymegválasztásának számos olyan eleme, tartománya van, amelybe a modern filozófia mécsesével tudunk bevilágítani. S nem tudom, van-e mélyebb kapcsolat egy vers és olvasója között, mint ha nem csak a műértő, hanem a filozófus is gyönyörködve tudja magáévá tenni.”¹⁰

Az, hogy Barta János a modern filozófia felől közelített Ady művészetéhez, azt is jelenti, hogy az ő Ady-értelmezése a huszadik század kihívásaival szembesül. Azt az egzisztenciális érzékenységet, azt a szembesülést a Semmivel fedezte fel Adyban, amelyik később Heidegger és Jaspers művei révén tudatosodott az európai emberben.

Karakterológiai tanulmányai ösztönzésére jutott fiatal kutatóként arra az álláspontra, hogy a magyar irodalomnak van egy olyan romantikus vonulata, amelyik szemléletileg sok vonatkozásban szembeállítható az Arany–Kemény–Gyulai triásszal. Ennek a romantikus vonulatnak a fő állomásai gyanánt Berzsenyit, Vörösmartyt, Madáchot és Adyt jelölte meg. Tehát a történeti szempont mellőzésével dolgozott, nem érdekelt bennük az, ami korhoz kötött történelmi jelenség, hanem arra összpontosította érdeklődését, ami tipikusan, alapélményeiben romantikus jellem és világgép.¹¹ Ekkori romantika-fogalma nem történeti, hanem esztétikai és jellemtani kategória volt.

Azt tervezte, hogy a magyar irodalom romantikus vonulatának a nagy alakjait alapos tanulmányok sorában mutatja be. Kéziratos hagyatékában *Mit nevezziünk magyar romantikának?* címmel megtalálható ennek a romantikus vonulatot átfogó nagy munkának a vázlata. Egyes fejezetei pedig a *Válasz* 1935-ös évfolyamában megjelent *Berzsenyi*-tanulmány s a Baumgarten-díjas *Vörösmarty*-tanulmány a *Nyugat* 1937-es utolsó és 1938-as első számában. A *Madách*-fejezet újabb Madách-könyvvé nőtt 1942-re. Adyról pedig közvetlenül a Berzsenyi-tanulmány után vázolta fel első portréját. A teljes koncepciót 1943 őszén egyetemi magántanári habilitációs előadásában mutatta be *A magyar romanticizmus* címmel.

Adyban nagyon korán felismerte a századforduló európai újromanticizmusának hatalmas méretű magyar képviselőjét.¹² Kéziratos hagyatékában két Ady-pályakép is található. Az első még 1935-ben készült, az utolsó lapon pontosan megjelölte a keletkezés dátumát is: 1935. X. 2.–XI. 19. Később maga

Barta János minősítette ezt az Ady-konceptióját egzisztencialista szemléletűnek. Ennek a korai Ady-képnek már a vázlatából kitűnik, hogy Barta János érdeklődése ekkor alapvetően filozófiai és lélektani jellegű.

Ady alapélményének a létbizonyosság elvesztését tekinti. Azt, hogy az én önnön létét semminek, fantomnak, metafizikailag elveszettnek érzi. Ehhez zárójelben mintegy filozófiai kulcsként Jaspers fogalmát idézi: „das existentielle Nichts”. Majd a vázlat második pontja azt jelöli ki vizsgálódási irányként, hogy Ady hogyan viszonyult a létbizonyosság elvesztésének alapélményéhez. Így lesz a második nagy fejezet témája a küzdelem a létbizonyossáért, önnön élete metafizikai súlyáért. Ennek eszközeként pedig a felfokozott vitalitást, erotikát, életszomjat, illetve a felfokozott önsugárzást, költői alkotást, maga-megmutatást nevezi meg. Majd további fejlemények gyanánt ezek fonákját és megnemesedését jelöli meg. A vitalitás fonákja az élet üressége, a gyönyör transzcendenciája a boldog kárhozat, a vitalitás megnemesedése az életszeretet. Ugyanennek mintájára az önkifejtés, önsugárzás fonákja a meddőség-érzés, a hivatás transzcendenciája az ős Kajántól az istenélményig vezet, az önkifejtés megnemesedése pedig Ady magyar humanizmusa. A zárófejezet „*A csodák fontjén*” címet viseli, a megtalált létbizonyosság ez, de egyszerre a csönd, a kivonulás az életből, a halál is.

Tömör foglalata ez a vázlat Barta János korai Ady-konceptiójának. Ady romantikus élményforrásait veszi sorra: az ént, a „minden” átélését, a magyar sors érzését, Isten-élményének mélységét és gazdagságát. A létbizonyosság elvesztésének kulcsverse *A föltámadás szomorúsága*.¹³ Jaspers gondolatai sugároznak át ekkor Barta János személyiségmagyarázatán. A léttelenség metafizikai élménye szólal meg Ady költészetében, amikor önmaga megvalósíthatatlanságáról, múltjának kiüresedéséről vagy a vitális lét ürességéről ad számot. Adyban hatalmas vitális erő küzd ez ellen a létbizonytalanság, létüresség ellen. „Ő tehát ahhoz a létbizonyossághoz, amelyet az én adhat, mint metafizikai fix pont, nem azzal jut el, hogy keresi, alakítja ezt az ént. Nála kiesik az a bizonyos mozzanat, amelyet Jaspers *Existenz*nek nevez.”¹⁴

Már ekkor is Arany az ellenpélda Barta János számára, aki önalakítással teremti meg saját személyiségét, küzdelmének terepe pedig reális és kauzális világ. Ezzel szemben a romantikus egyéniség engedékenyebb közeget választ magának, hogy magát abban teljesen megmutathassa. Sok-sok belső feszültségét világítja meg Barta János az Ady-lírának, rámutat arra, hogy éppen azért kell Adynak örökké önmagát megmutatnia, mert örökké a léttelenség árnyéka kísérti. Ennek a küzdelemnek a típusait tárja fel a tanulmány egészen a szélső változatokig, melyekben a transzcendenciát azzal éri el a személyiség, hogy mámorban és alkotásban, az élet összeomlásában jut el az Abszolútumig. Máskor heroikus szerepvállalásának a dinamikus ellentétét éli meg, visszahúzódik önmagába, önmagát pedig szinte megsemmisíti, kivonja a létből.

Barta János a romantikát metafizikai érzékenységgént értelmezi. Ez a metafizikai élmény szerinte nem fejezhető ki másként, csak szimbólumokban, Ady képzetkincsét tehát a metafizikai létélménye motiválja. „A realitás nyelven el nem mondható, ezért kell számára hígabb közeg.”¹⁵ Érdekes idézni Barta János fejtegetésének összegzését: „Számunkra Ady: a magyar romantika utolsó szava. Benne tombolva szabadulnak fel az elődeinél néha csak sejtett vagy elfojtott metafizikai energiák, majdnem fél évszázad metafizikátlan magyar szellemiségébe robbanva bele. Ő leszállt a végső mélységig, mert ezer változatban élte át a létbizonyosság elvesztését – s ott lebegett a még elérhető végső magasságban: Isten ezer arcát érezve meg az élet mámorában, a hűség harcában, a kárhozat örvényében, a lélek csendjében, a halálban. Nincs költő a világon, aki ekkora terhet hurcolt volna.”¹⁶

Ady szinte minden Barta-tanulmányban előkerül valamiféle viszonyítási mértékként, de a harmincas években ez a viszonyítás még szigorú elmarasztalásokat is tartalmazott. A *romantikus Vörösmarty* című tanulmányában Vörösmarty szemléleti gazdagságát elemezve tett összehasonlítást a négy kiválasztott romantikus között: „Ha négyüket ebből a szempontból összehasonlítjuk, ne felejtjük el, hogy a másik háromnál egész nagy rétegek hiányoznak: Madáchnál a realitás és a konkrét szemlélet, Adynál a gondolat és az esztétikum – Berzsenyinek pedig korlátozott a képészlete és sablonos a fogalmi kincse.”¹⁷ Ehhez a tanulmányhoz azonban 1976-ban, amikor a *Klasszikusok nyomában* című kötetébe bevette, jegyzetet fűzött: „Külön szeretném hangsúlyozni, hogy Adyt azóta teljesebben és világosabban látom, a rá vonatkozó néhány, ma már időszerűtlen célzás azonban már nem kihagyással, hanem csonkítással lett volna eltávolítható.”¹⁸

A „teljesebb és világosabb” Ady-szemléletet nagy stúdium alakította ki Barta János munkásságában. Az 1946–47-es és az 1947–48-as tanévben négy féléven keresztül egyetemi magántanári előadást tartott Adyról a budapesti egyetemen. Ekkor teljes pályaképet adott róla. Köréje rajzolta az európai szellemi horizontot, de legfőképpen Ady egyéniségének és élményi köreinek a vizsgálatára összpontosította figyelmét. Előadásait néha szó szerint megírta, néha csak bő vázlatot készített azokhoz. Ekkor már – Révai Ady-tanulmányának megjelenése után – új világ kezdődött irodalmunk Ady-szemléletében is. Barta János nem gondolhatott teljes Ady-pályaképének kiadására, de a jegyzeteit megőrizte, és 1977-ben, az Ady-centenáriumon három tanulmányban is gazdagon felhasználta.

1948-ban egyetlen Ady-tanulmányt jelentetett meg. Ez nem a teljes Ady-konceptió foglalatja volt, hanem „részletmunka”: Ady képzet- és szókincsének elemzése. *Khiméra asszony serege* címmel jelent meg a *Magyar Századok* című Horváth János-émlékkönyvben. Ez a tanulmány az Ady-szakirodalom egyik alapműve. Ady mitikus valóságát az eszközeit mutatja be szisztematikusan és gazdag példaanyagon. Sorra veszi az antik mitológia, a

Biblia, az orientalizmus, a magyar és európai mesemotívumok, majd az ősi természet, ősi életformák, foglalkozások képzetkincsét. Aztán pedig Ady költészetének mitikus jegyeit és élményeit elemzi, majd ezek nyelvi eszközeit vizsgálja. Plasztikus képet ad Ady mitikus világlátásáról és költői kifejezésformáiról.

Barta Jánosnak a negyvenes évek végén kialakult az az Ady-konceptiója, amely aztán az idők folyamán lényegesen nem változott. Viszont változott körülötte az irodalomszemlélet, így az ő konceptiója egyre erősebb szembenállás volt a Lukács–Révai vonalat kiteljesítő Király István Ady-értelmezésével, de különbözött másokétól is.

Az Ady-centenárium ösztönözte Barta Jánost arra, hogy szedje elő harminc évvel korábbi jegyzeteit, s új formába öntve lényeges pontokon szóljon hozzá az Ady-kép alakításához. Három 1977-es tanulmánya közül kettő csonkítva jelent meg. Az eredeti kéziratokat azonban gondosan megőrizte, így világosan látszik, hogy mit kellett kihagynia e tanulmányok első közlésekor az akkor már élete 77. évében járó tudósnek.

A *Vázlat Ady arcképe*hez című tanulmánya 1977 decemberében a Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetében hangzott el, nyomtatásban az *Évfordulók* című kötetben jelent meg 1981-ben.¹⁹ Ebben a tanulmányában Barta János a negyvenes évek végén megfogalmazott Ady-konceptióját viszi tovább. Azt fejt ki, hogy a századfordulóig uralkodott a magyar kultúrában az a csoportideál, amely az egyéniség vonatkozásában a kortikális erőknak, a kontrollnak, a tudatosságnak, az önismeretnek, az eszmélkedő belátásnak volt alárendelve. Ady az, aki ezt a csoportideált, értékrendszert és embereszményt alapjában megrendíti. Adyval a kortexen orientálódó, morális-érzületi, normatív köztudatba berobban egy szubkortikális áradású, prelogikus, szenvedélyes egyéniség. „A maga korában ennek a berobbanásnak felfoghatatlanul nagy jelentősége volt. Ady radikálisan felmondta azt az eszményítő-moralizáló tendenciát, amely a magyar költészetben évtizedek óta uralkodott, és relativálta, legalábbis erősen megkérdőjelezte azt az eszmei szintet, amelyet az emberi elme a közvetlen, nyersebb, élettelibb, naturalisabb szférák fölé épít – az eszmei és a vitális szint örök harcában a vitális szintnek adott igazat.”²⁰ Barta János szükségszerűnek tartja ezt a nagy áttörést. A kanonizált idealista életfelfogás annyira vértelenné vált ekkorra, hogy alóla ki kellett törnie „a valódi, nyers, elemi életnek. Móricznál egy rusztikusabb, nem intellektualizált változatban, Adynál egy hatalmas intellektus és világerzés, modern kultúra és mitikus archaikum közegében.”²¹ Szembetűnő, hogy ekkor már – korábbi Vörösmarty-tanulmányának állításával ellentétben – Ady hatalmas intellektusát említi, s nyomatékka utal arra, hogy Adyban az archaikumot, a prelogikumot a huszadik század kultúráján nevelkedett lángelme éli át.²² Hangsúlyozza azt is, hogy „a dimenzió, amelyben ezek a lelki történések zajlanak, többnyire irreális, tapaszt-

talaton túli. Az élmény át van vetítve a babona, a mítosz, egy a mainál ősbibb valóságtudat szintjére.”²³ Barta János szemléletében ekkorra elmélyült a történeti szempont. Nyilván ez is oka annak, hogy ez az Ady-portré már nem említi Ady romantikus karaktervonásait, hanem az archaikum és modernség egységében jelöli meg szemléleti újdonságát. Rámutat arra is, hogy Adynak valóban van valamelyes köze a későbbi egzisztencialista filozófia egynémely élménytípusához: „azt az egyetemes, alapvető szorongást, a létbizonyosság elvesztését ő is érzi, – a »Semmi«, az egzisztencialista filozófia nagy monst-ruma őrá is rávetíti árnyékát. De mindezek inkább csak színezik vagy fodroz-zák Adynak végső fokon mégis pozitív életkultuszát és életérzését – annak sodrában létrejövő dialektikus ellenáramlatok.”²⁴ Barta János a jaspersi határ-helyzetek átélésének elméletével világítja meg Ady költészetének lényegét: „Ady, aki alapjában a kor vitalizmusának talaján áll, már megsejt valamit azokból az élményekből és léthelyzetekből, amelyek majd néhány év múlva filozófiává kiforrvá jelennek meg az európai szellemi életben. Az persze nem az egzisztencializmus és az egzisztencialisták monopóliuma, hogy az embe-ri lét úgynevezett határhelyzeteit átéljék. Ady is bőségesen átélte őket: a har-cot, a fájdalmat, a teljes életet fenyegető korlátokat, a lebegést üdv és kárho-zat között.”²⁵

A forradalmiság különféle stádiumaira épített Király István-féle Ady-kon-cepció idején ezek a gondolatok éppen elegendőek voltak kihívásnak. Bizo-nyára ezért kellett elhagynia Barta Jánosnak a tanulmány utolsó gondolat-körét. A hagyatékban megtalálható a teljes szöveg. Ezen az olvasható, hogy „A *Vázlatkép Adyról* eredeti, cenzurázatlan szövege. Megőrzendő.”²⁶ Ebből a kéziratból kiderül, hogy a cenzúrázás az eredeti szöveg négy utolsó lapját tö-rölte. Ez a négy lap Ady politikai ideológiájával foglalkozik. Maga a szöveg is kényes témának minősíti ezt, de azt is megjegyzi, hogy enélkül az Ady-képből hiányozna egy nagyon is markáns vonás. Azt a kérdést veti itt föl Barta János, hogy mi kapcsolta Adyt a polgári radikalizmushoz és progresz-szióhoz, hiszen az ideológia, amely mellé odaszegődött, nem hozható egy nevezőre az ő költői világával: „A radikálisok világnézeti és politikai racio-nalizmusa, antiklerikalizmusa, polgári forradalom-kultusza megelőzi a szá-zadvég és a századforduló metafizikus-organikus-vitalisztikus világképét. Két Ady volna tehát: a költő és a napi politikus?”²⁷ A tanulmány – árnyalt lé-lektani okfejtéssel – oldja föl ezt az élesen felvetett kérdést: Adyban a magyar történelem egészéből a magyarság kivetettségének, útvesztésének az élme-nye aktualizálódott. Ez az élmény szinte katasztrófavárássá erősödött benne, s ez váltotta ki – érzelmi átfordulással – az ellentétes végletet, az escha-tologikus messianizmust, amely konkrét programként a forradalomvárás-ban, a mindent megoldó forradalomhitben realizálódott. Adyban azonban nem uralkodott egyértelműen „a diadalmas forradalom látomása: eleve raj-ta ül a magyarságot megsemmisítő katasztrófa árnyéka is”.²⁸

Ady a tisztánlátás és a tehetetlenség felőrlő feszültségében élt. Jellemtani szempontból ezzel az élménnyel magyarázza Barta János azt az ellenségtudatot, ellenséggyűlöletet, amely „ha tudatosan is meg akar formulázódni, könnyen fogadja be a radikálisok tételeit”²⁹ azok ideológiájának elfogadása nélkül is. „E gyűlölet és az önmarcangolás, éppen ambivalens voltával, oszcilláló jellegével teljességgel alkalmas volt arra, hogy a kortársakat, sőt olykor talán magát Adyt is megtévessze.”³⁰ Az Ady költészetében megnyilatkozó, önmagára és fajtájára is kiterjedő féktelen önmarcangolás, valamint tagadás és gyűlölet azonban nem primér jelenségek, hanem egy mélyebb alapélmény tünetei. Ez az alapélmény pedig a magyarsággal való sorsszerű azonosság. Ez viszont nem tud csupán szeretetben megnyilvánulni, mert ezt lehetetlenné teszi Ady kollektív büntudata, „minden kortársánál élesebb és keserűbb magyar önismeret”-e: „Nemcsak az egyéni kítaszíftottság, hanem a magyarságban mint kollektívumban való csalódás, az idő rostájának a döbbenete az, ami ebből a szerető-keserű azonosulásból önmarcangolást formál, s amely a ragaszkodást, az elválhatatlan odatapadást gyűlöletté fordítja át.”³¹ Barta János tehát a lélek feloldhatatlan feszültségében látja azoknak a tüneteknek a gyökerét, melyeket a Lukács-Révai-Király-koncepció egyirányú és egyértelmű ideológiává rakott össze.

A lélektani magyarázatot támasztja alá Barta János világnézeti motivációval is, midőn rámutat arra, hogy a „szeretet és gyűlölet mögött Ady világnézetének gyökere az, amit a romantikus korban perfekcionizmusnak, majd a század második felében meliorizmusnak neveztek: a hit az emberi tökéletesedésben”.³² Az adott társadalmi szituációban nem lehetett merev válaszfal Ady hitei és a radikális reformerek és forradalmárok ideológiája közt. „A szeretet és a regenerációs vágy a modernizálás köntösét vette magára, az eschatológia a forradalomvárás víziójában konkretizálódott.”³³

Király István 1970-ben megjelentetett *Ady Endre* című könyvének második kötete *A kétfelgyőződésű forradalmiság időszaka (1908–1912)* fejezet egyik részeként *Az eltévesztett küldetés: Ady Endre istenkeresése* címmel tárgyalta Ady istenes verseit. Ezután *A megtalált küldetés: Ady Endre népisége* című alfejezet következett. Már ezek a címek is egyértelmű ideológiai ítéletet tartalmaznak a rendkívül nagyfokú leegyszerűsítés mellett. Maga a szöveg pedig Ady szomorú és téveteg istenkereséséről és tudatos ateizmusáról beszélt. „Átmeneti s paradox jellegű volt csupán vallásossága. Sokkalta inkább vívódó ateizmus volt ez, mintsem vívódó vallásosság.”³⁴ Amikor az Ady-szövegek vallásos jellege az ilyen sommás ítéletet eleve kizárta, akkor azt hangsúlyozta Király, hogy önmaga igazi lényegétől való elidegenedést hozott Ady számára csupán a vallásos főhajtás.

Barta János már 1947-ben alapos vallásbölcseleti ismeretek alapján elemezte Ady istenes verseinek élménykörét, mélységét és sokrétű jellegét: „Isten átéléséhez sok út vezet, és nem kell azt gondolnunk, hogy ezek már eleve

csak vallásosak lehetnek. Isten az Abszolútum, az igazi, az örökkévaló – tehát átélhetjük őt mindig, ha valamilyen nagy élményünk egyidőre mintegy kiemel bennünket a relativumból, a mulandóságból – s a belső örökkévalóság élményével tölt el bennünket. A filozófia azt mondja, hogy élményünk ilyenkor transzcendál.”³⁵ Barta János már ekkor a vallásos élménykörhöz kapcsolja Ady eksztatikus-misztikus erejű életélményét, valamint költői és magyar hivatástudatát is.

A *Vallásos élmény, életélmény és küldetéstudat Ady lírájában (Változatok egy régi témára)* című tanulmánya 1977-ben ezeket a harminc évvel korábbi felismeréseket fejleszti tovább. Ez a tanulmánya is csonkán jelent meg a *Studia Litteraria* 1977-es kötetében, majd 1981-es *Évfordulók* című tanulmánykötetében is. A megőrzött kéziratra írt megjegyzés szerint Kovács Kálmán tanácsára hagyta el a szakirodalommal való számvetését összefoglaló nyolclapnyi részt. Ebben előbb utalt az Adyt ért támadásokra, majd Makkai Sándor könyvét méltatta. Tettnek minősítette a maga korában, de leszögezte, hogy ez a koncepció már keletkezése idején sem felelt meg a tudományos elemzés igényeinek, hiszen csak azokat a verseket emelte ki, amelyek Makkai alaptézisét – „Ady az egyetlen magyar vallásos költő” – igazolják, homályban hagyta azokat a verseket, amelyek nem illeszkedtek a koncepciójába.

Tanulmányának írásakor elkérte ekkor Barta János Korompay Jánostól Horváth János kiadatlan egyetemi előadásait Adyról. Ezek az 1932–33-as tanévben, öt évvel Makkai könyve után hangzottak el a pesti egyetemen. Horváth János Makkaitól meglehetősen eltérő módon ítélte meg Ady istenes verseit: profán jellegűnek minősítette azokat, csupán a vallási ösztön ébredését látta bennük, nem a mély vallásosságot. Barta János szerint viszont „ha nem az ortodox vallásosság terére szorítkozunk, szembeszökőek Adynak azok az élménykörei és élményeinek ama fokozatai, ahol már őszintén túllép a profán határán”.³⁶

Ezután alaposan bemutatta Király koncepcióját, mely szerint Ady előtt két út volt, a forradalom és az istenkeresés. Ady megtalálta a forradalmat, de előbb az Istenhez fordult, azonban – idézi Királyt – „feloldhatatlan ellentétekre hullt szét Ady Istene, a misztifikációba tévedt lényegkeresésének ez a csinálmánya”.³⁷

Barta János a Királyétól merőben eltérő irányban jelöli meg koncepciójának szemléleti irányát: ami Adyt a valláshoz vezet, az „a génuszban különösen meglévő vágy, igény valami abszolútra, valami vitathatatlan egyetemesre, valamire, ami teljessé tesz mindent, ami saját létünket magasabb szintre emeli”.³⁸ Szinte szó szerint ismétli meg tehát harminc évvel korábbi Ady-előadásának egyik összegző megállapítását. Barta János szerint Király azért hangsúlyozza Ady istenélményének paradox jellegét, hogy azzal gyöngítse hitét. Ezzel szemben a vallástörténet tanúsága az, hogy „nagy teológusok és misztikusok vannak a múltban, akik az istenség felfoghatatlanságát éppen

az ember számára feloldhatatlan ellentétek halmozásával igyekeztek kifejezni; hiszen ő az, akit emberi kategóriákkal nem lehet megközelíteni; a teljességnek az ellentétes aspektusok halmozásából kellene kibontakozni”.³⁹ Ady istenélményének a lényege az a mély metafizikai igény, amely rejtve vagy nyíltan végighúzódik Ady egész életén. Ezt a metafizikai igényt – évezredek kultúrtörténetének, vallástörténetének és művészetének a tanúsága szerint – nem mindig és nem okvetlenül az isteneszme tölti ki. Ezért lehet sokarcú Ady istene is, de „a személyes isteneszme végigkíséri és kísérti életében, ha nem mindig ír is »istenes« verseket”.⁴⁰ Ady mély transzcendenciaigényének szüksége volt az isteneszmére, az abszolút partnerre: „Hitt-e Ady istenben – erre a nyersen föltett kérdésre tehát nem lehet nagyon is könnyű igennel vagy nemmel felelni – a felelet maga az a hullámozó, vívódó folyamat, amely a hit és tagadás végletei között zajlik, s amely nem tud egyik végleten sem megnyugodni, de élményi lehetőségei között mindkettő jelen van. A »hitetlen hit« maga súlyos lelki-filozófiai háttérű jelenség: amit tagadunk, jelen van tagadásunkban, vágyainkban; a »nincsen« – a tagadás ősigéje, egy megtagadott valóságból nyeri energiáját – isten maga, az isteneszme tagadva is jelen van Ady élményeiben, s legalábbis költői realitást nyer.”⁴¹

Mély és alapos cáfolata ez a gondolatsor Király koncepciójának. A pszichológus, filozófus és kultúrtörténész Barta János teljes fegyverzetben áll itt előttünk: szemléletének mindenkor legvonzóbb sajátosságát, a bonyolult kérdésekkel való nyitott szembenézést tanúsítva. Tanulmányának további, publikált része aztán összetetten, meggyőzően világítja meg Ady életművének azt a hármas élménykörét, amely vallásosságból, életszeretetből és költői hivatástudatból szövődik össze. Föltárja Ady költészetében a történetileg változó istenképzetek és tipikus istenélmény-változatok sokaságát, a kitaszítottság érzésétől az istenközelség érzéséig, az eksztatikus vallási élménytől a diabolikus vallásosságig és a próféták, szentek élményeiből ismert antitetikus istenattribútumokig. Rámutat korábbi nagy tanulmányának tanulságára is, mely szerint Ady költői nyelve és képzetkincse még a profán élménykörökben is át van itatva a vallások dikciójával, szókinccsel és motívumaival. Összegzően állapítja meg, hogy a vallásos élmény áthatja Ady egész költői világát.⁴²

A tanulmány első része az archaikumig, az ősi vallási élménytípusokig visszavezette Ady vallásos élményének gyökereit és motívumait, a további részek az istenélmény újabb változatait világítják meg, s azt mutatják meg, hogy az isteneszme hogy tud feloldódni létünk vitathatatlan adottságaiban: Ady életélménye és költői és magyar hivatástudata vallásos színezetet ölt magára, életélményének, költői és magyar hivatástudatának a koncentrációja és egzisztenciális mélysége a vallásos-filozofikus szférába nő bele.⁴³

Barta János harmadik 1977-es Ady-tanulmánya, *A lángelme gesztusai (Tanakodás egy Ady-vers körül)* szorosan kapcsolódik az eddigiekhez.⁴⁴ A *Hunn, új legenda* értelmezése az Ady egyéniségében kezdettől feltűnő bionegatív ten-

dencia működését világítja meg. Az életigenlés bionegatív maximuma itt az, amit Barta János a lángelme gesztusának nevez: a teremtető önpusztításhoz való jog kinyilvánítása. Ady ebben a versben – a költői hanyatlására figyelmeztető Hatvány-levélre adott válaszul – védekezve száll le egyéniségének, sorsának legmélyebb rétegébe, létezésének legmélyebb szintjeibe, így sugalmazza önnön kollektív reprezentációs szerepét, a versben „önmaga szimbólummá emelésének gesztusa dominál”.⁴⁵ Az élet és a mű kerül itt szembe egymással, az életnek a mű fölé emelése azonban paradoxon, hiszen „az alkotásnak éppen az a funkciója, hogy az életet egy magasabb ontológiai szintre emelje föl”.⁴⁶

Barta János Ady-tanulmányait kitüntetett hely illeti meg az Ady-recepció történetében. Lényegesen alakították, lényegesen nyitottabbá tették ezek az írások az Ady-recepció feltételrendszerét a Lukács és Révai koncepcióját továbbvivő Király-féle ideológiai értelmezéssel szemben. Az Ady versnyelvének, képzetkincsének összetettségét, mitikus karakterét szisztematikusan bemutató *Khiméra asszony serege* „implicit kritikája volt az erős ideológiaképző olvasásnak”, a *Vázlat Ady arcképéhez* a karakterológiai-kultúrmorfológiai komponensek révén Ady költészetének „tradíciószemléleti tagoltságát bizonyította”, a vallásos élményét föltáró harmadik nagy tanulmány pedig eredeti koncepcióval erősítette meg és tágította ki a vallásos értelmezés lehetőségét.⁴⁷

Eme általános jelentőség mellett Barta János pályáján is fontos szemléleti tényező a mély Ady-élmény. Az, hogy nyitott lélekkel fogadta be a tőle sok vonatkozásban idegen Ady művészi és világképi értékeit, egész irodalomtörténeti munkásságának új perspektívákat adott: tágassá tette azt, megnyitotta a *Nyugat*-nemzedék, majd az avantgarde és az újabb irányzatok értő befogadására is. Horváth János úgy látta, hogy Adyval megjelent az „erkölcsi megfontolás, tudatossá művelt nemzeti akarat, világos, józan értelem s valóságérzék ellenében az ösztön-ihlet ereje”.⁴⁸ Barta János szerint ezzel a koncepcióval Horváth János az újat a régi karakter-eszmény, értékideál felől közelítette meg, s így éppen az, ami az újnak a lényege, megfoghatatlanná vált előtte. Megérezte Adyban az újat, elemezte is azt, de nem szállt le a mélyébe, nem hagyta magát sodortatni tőle.⁴⁹

Barta Jánost talán éppen karakterológiai érdeklődése ösztönözte arra, hogy Aranyt és Adyt ne egy ideál felől állítsa szembe egymással, hanem egyenrangú típusokként vizsgálja őket, mint a magyar költészet két legellentétesebb alakját és két csúcspontját.⁵⁰ Az egymástól távoli szemléletek iránti egyforma érdeklődését és érzékenységét Barta János egész életművében kamatoztatta.

1 Vö.: Barta János kéziratosszagatékában egy 1977-es jelzetű szótárfüzetben „A föltámadás szomorúsága. Az én Ady-antológiám” címmel megkezdett, de félbehagyott írás. Itt kö-

szönöm meg a Barta családnak, hogy Barta János hagyatékát rendelkezésemre bocsáj-totta.

2 Vö. uo.

- 3 Vö. BARTA János, *Magyar irodalomtörté-
nész a változó világban* = Uő, *Klasszikusok nyo-
mában. Esztétikai és irodalmi tanulmányok*, Bp.,
Akadémiai, 1976, 377.
- 4 Vö. BARTA János, *Vallomás és számvetés* =
Uő, *A pálya végén*, Bp., Szépirodalmi, 1987,
407.
- 5 Ernst CASSIRER, *Philosophie der symbo-
lischen Formen*, Berlin, 1923–1929. (Bd. 1: *Die
Sprache*, 1923, Bd. 2: *Das mythische Denken*,
1925, Bd. 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*,
1929.)
- 6 BARTA János, *Visszapillantó tükör* = Uő,
Ma, tegnap, tegnapelőtt, Debrecen, Csokonai,
1990, 22.
- 7 Karl JASPERS, *Philosophie. Philosophische
Weltorientierung. Existenzerhellung. Meta-
physik*. Berlin, 3 Bde, 1932.
- 8 Vö. W. SCHEIDLER, *Karl Jaspers* = Julian
NIDA-RÜMELIN (Hg.), *Philosophie der Gegen-
wart in Einzeldarstellungen von Adorno bis v.
Wright*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1991,
271.
- 9 Roman INGARDEN, *Das Literarische
Kunstwerk*, Tübingen, 1931.
- 10 BARTA János, *Az én Ady-antológiám*, kéz-
irat-töredék.
- 11 BARTA János, *Magyar irodalomtörténet a
változó világban* = Uő, *Klasszikusok nyomában*,
375.
- 12 I. m., 24.
- 13 Ez a vers – kéziratot jegyzeteinek tanú-
sága szerint – élete végéig foglalkoztatta Barta
Jánost. Érdekes, hogy Nagy Lászlót is megih-
lette Adynak ez a különleges, nagy verse.
- 14 A kézirat 46. lapján.
- 15 Uo., 73.
- 16 Uo., 58.
- 17 BARTA János, *A romantikus Vörösmarty* =
Uő, *Klasszikusok nyomában*, 425.
- 18 I. m., 487.
- 19 BARTA János, *Vázlat Ady arcképéhez* =
Uő, *Évfordulók. Tanulmányok és megemlékezések*,
Bp., Akadémiai, 1981, 162–174.
- 20 I. m., 166.
- 21 I. m., 167.
- 22 I. m., 173.
- 23 I. m., 169.
- 24 I. m., 173.
- 25 I. m., 174.
- 26 BARTA János, *Vázlatkép Adyról*, kézirat.
- 27 Uo., 20.
- 28 Uo., 21.
- 29 Uo., 22.
- 30 Uo., 23.
- 31 Uo.
- 32 Uo.
- 33 Uo., 24.
- 34 KIRÁLY István, *Ady Endre*, Bp., Mag-
vető, 1970, II, 385.
- 35 Kézirat.
- 36 Uo., 6.
- 37 Uo.
- 38 Uo., 7.
- 39 Uo., 8.
- 40 Uo., 9.
- 41 Uo.
- 42 Vö. BARTA János, *Vallásos élmény, életél-
mény és küldetéstudat Ady lírájában (Változatok
egy régi témára)* = Uő, *Évfordulók*, 182–184.
- 43 Vö. i. m., 187–198.
- 44 BARTA János, *A lángelme gesztusai (Tana-
kodás egy Ady-vers körül)* = Uő, *Évfordulók*,
199–211.
- 45 I. m., 206.
- 46 I. m., 211.
- 47 Vö. SZIRÁK Péter, *Kanonizációs straté-
giák, történeti konstrukciók az Ady-recepcióban* =
Újraolvasó. Tanulmányok Ady Endréről, Bp.,
Anonymus, 1999, 39. GÖRÖMBEI András,
Ady-képünk és az újabb szakirodalom = Uő, *A
szavak értelme*, Püski, 1996, 21–23.
- 48 Idézi BARTA János, *Horváth Jánosról* =
Uő, *Évfordulók*, 310.
- 49 Vö. i. m., 311.
- 50 Ezt a korai gondolatát nyolcvaneszten-
dős korában is megismételte egyetemi dísz-
doktori előadásában: „Ady költészete ebből a
szemszögből nézve tiszta archaikum; egy
mélyről jövő érzésvilágot jelenít meg a mágia,
a mítoszok és babonák nyelvén. Aranyban
nincs semmi archaikum; olyan emberfajta,
akiben a komplex jellem magasabb szintű erői
uralkodnak: az érzületek, a moralitás, az önis-
meret és az elgondolkodó szemlélődés motí-
vumai.” BARTA János, *Vallomás és számvetés* =
Uő, *A pálya végén*, 408–409.

Az ismeretlen Madách és Barta János pályakezdése

Különös paradoxona a Barta-értékelésnek, hogy némelyek Arany-, mások Kemény-, megint mások Vajda-szakértőnek vélik, holott egyedül Madáchról írt monográfiát, róla viszont kettőt is – igaz, mindkettőt a pálya első harmadában.¹ Később valóban csak egy-két tanulmányt szentelt e témának, tanítványainak elsősorban Horváth Károly Madách-dolgozatait ajánlva figyelmébe. A vulgármarxista korszak legnehezebb éveiben, 1956 előtt Sőtér vállalkozott elsőként Madách rehabilitálására. Igaz, Barta Jánosnak voltak fenntartásai részletkérdésekben, például Sőtér „három szféra” elméletét sosem fogadta el, nyíltan azonban nem támadta, hiszen méltányolnia kellett, hogy a nála kultúrpolitikailag nagyobb súlyú Sőtér többet tehet annak érdekében, hogy Madách visszakерүljön az elismert, sőt „kötelező” szerzők közé. Feltehetően azért sem tért vissza gyakrabban Barta János a Madách-témához, mert 1945 előtti koncepciójának megismétlése, árnyalása akkoriban lehetetlen volt (karakterológiai, s általában – az akkori szóhasználat szerint – idealista költészetmagyarázata folytán), felülbírálására viszont nem érezhetett őszinte indítatást.

Egyébként is Barta János Madách-élményében van valami, ami fiatalkorához köti, ahhoz az életkorhoz, melyben az átlagosnál gyakoribb, hogy az irodalomtörténész saját életproblémáira keres választ az irodalomban is. Hogy választása miért éppen *Az ember tragédiájára* esett, a kívülálló is sikerrel talál-gathatja. Gondolhatni eredendő filozófiai hajlamára, a romantika iránt korán megnyilatkozó érdeklődésére, de valamilyen mértékben németszakos voltára is, a műnek Goethehez való ismeretes kapcsolódása folytán. A konkrét indítóokról azonban tőle magától értesülünk egyik visszaemlékezésében:

Az első tudományos téma *Az ember tragédiája* volt. Madách Aladár halála után apja egész irodalmi hagyatéka az OSZK-ba került a tízes évek elején. Lehet, hogy a tetemes anyagba más is belelapozgatott, de 1927 őszén én rászántam magam az egész átbúvárlására (nem lehetetlen, hogy én voltam az első) – és balga fővel meg is írtam egy afféle Madách-monográfiát. Észrevehetően magán viseli akkori éveim karakterológiai érdeklődésének nyomait... Benne szerény működésemnek egyik alapvető jellegzetessége bontakozik ki: az író, az alkotó egyéniséget előbb emberi mivoltában, egyéniségének jellem-tani vonásaiban akarom megérteni.²

A késői visszaemlékező ezúttal nem szól a pályakezdő kötet keletkezésének azon körülményeiről, melyekről a 31-es (első és egyetlen) kiadás elé írt kommentár tudósít: „Önmagában is megáll ugyan, de valójában része egy tanulmányorozatnak, amely az idők mostohasága miatt nem jelenhet meg teljes egészében.”³ Valószínűleg később megvalósuló, Berzsenyi, Vörösmarty és Ady tanulmányaival dokumentálható elképzelésére céloz itt, mellyel a magyar romantikus költészet egymást követő stációit dolgozta volna fel. Az „idők mostohasága” kifejezés viszont alighanem többre is vonatkozik, nemcsak arra, hogy nagyobb terjedelmű kötet megjelentetése nehézségekbe ütközött. (A fent idézett visszaemlékezés szerint *Az ismeretlen Madách*ot öt helyen utasították vissza, végül saját költségén kellett megjelentetnie.) Az emlékezés az annak idején doktori értekezésnek készült Madách-dolgozat egyetemi hányattatásaira is kitér. Császár Elemér nehezen féken tartható kisebbségi érzése Horváth Jánossal szemben többek között azt a formát öltötte, hogy nem szerette, ha nem is éppen üldözte a Horváth-tanítványokat. Ezt Barta János a maga példáján is tapasztalhatta: „*Az ismeretlen Madách*-csal kapcsolatban rajtam is ütött egyet annak idején.”⁴

Az ismeretlen Madách genezisére vonatkozóan van egy áttételesebb, s van egy közvetlen adalékunk is. Az előbbi Barta János eredendő filozófiai érdeklődésével függ össze: a berlini évekről szólva mutat rá, hogy

...mindössze egy féléven át hallgattam Spranger professzor történetfilozófiai előadásait [...] világnézetben, filozófiában nagyot léptem előre: szellemileg átléptem a huszas évek küszöbén, s ez évektől datálódik kapcsolatam a háború utáni nagy német filozófiai rendszerekkel, amely aztán még évtizedekig folytatódott. Most is előttem van még a Proussische Staatsbibliothek óriási, üvegkupolás olvasóterme, ahol megint nagy papírpusztítás közepette hol olvastam, hol megpróbáltam írásban a magam bölceleti problémáit megfogalmazni és végiggondolni. A későbbiekre egy lett nagyon fontos: itt találtam meg – ideiglenesen – a Madách-probléma kulcsát: *Az ismeretlen Madách* gyökerei ide vezetnek vissza.⁵

A másik, közvetlenebb ihlető tényező a fiatal Barta János (hogy úgy mondjuk) élethalakítási és önmeghatározási problémáival függ össze. Megint csak kései visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy az Eötvös Collegium elvégzése után, 1923 nyarán különös lelkiállapotban töltött heteket Szentesen, odahaza.

Nem öröm volt ez, nem felszabadultság, ahogy várná az ember – inkább valami üresség és depresszió. Az egyetemen túl vagyok, de mi lesz most? Különösképp nem az állás izgatott, hanem az, hogy nem láttam célt magam előtt. Életemben akkor álltam először szembe a nihillel, s hetekig vívódtam önmagammal. Csúfolódva szokták mondani, hogy a vízbefúló nem tudja magát saját hajánál fogva kihúzni: én meg tettem egy kis öncsalással. Eszembe idéztem Kornis professzor szívesen hallgatott etikai előadásának egyik mondatát: Az egyszerű átélt érték kötelező marad akkor is, ha esetleg az újraátélés nem sikerül

– a szó elnémulhat, a kötelező érvény megmarad. No, de ha én egyszer átéltem a tudomány értékét, ha vonzódtam is iránta, akkor az ebben rejlő parancsot nem szabad megszegnem, akkor el kell indulnom a tudományos pályán, persze, csak szerény lépésekkel. Nem tudom, véletlent lássak-e benne, de hamarosan felbukkant a nagy téma is. *Az ember tragédiája* olcsó füzetes kiadását már gimnazista koromban megvettem – most a nyári esteiken meditálva úgy éreztem, hogy ez a mű még nincs igazán megfejtve, nincs igazán értelmezve.⁶

A friss diplomás így érezhette, valójában azonban az 1920-as évekre meglehetősen előrejutott a Madách-értelmezés. Voinovich Géza és Alexander Bernát könyve mellett számtalan tanulmányra utalhatunk. A kései kommentárt tehát úgy kell értenünk, hogy habár sokat írtak már ekkorra *Az ember tragédiájáról*, az ifjú filológus úgy érezhette, hogy a mű igazi megfejtése még hátravan. Ezt akarta ő adni karakterológiai és alkotáslélektani kiindulással. Ez az interpretációs és módszertani elv, amelynek alapját német személyiségpszichológiai és jellemteni szakmunkák adták, a maga módján sokféle ellenkezést válthatott és váltott is ki a maga újszerűségénél fogva. Hogy Császár Elemér miért és miképpen „ütött egyet” a Horváth János-tanítvány Barta Jánoson, nem tudhatjuk, de igen valószínű, hogy ezt az alkotáslélektani módszert érezte egyoldalúnak. (Aminthogy kissé talán az is – ma ezt már tárgyilagosan megmondhatjuk.) De másfajta helytelenítést is kiváltott a pszichológiai, sőt olykor mélypszichológiai attitűd. Babits a maga túlérzékenységevel, zárkózottságával iktozott attól, hogy – úgymond – „vájkaljanak benne”. *Az ismeretlen Madáchot* olvasva – Barta János jegyezte ezt fel róla – fenyegetőnek érezte ezt a fajta élményrekonstrukciót, tiltakozott ellene.⁷

A könyvvel szerzője csakugyan kockázatos feladatra vállalkozik, amikor életrajzi tényekből, levelekből, de leginkább az irodalmi művekből következtet vissza a lelki fejlődésre. Kockázatos, viszont roppant érdekes, a tévedés és belemagyarázás veszélyeinek is közelébe kerülő, de hallatlanul gondolatébresztő és tanulságos metódus ez. Barta alaptétele az, hogy az ifjú Madách számára mind az elmélkedés, mind a költészet vitális tevékenység, csaknem életpótlék. Madách bölcséleti feljegyzéseit rendszerezve azt konstatálja, hogy ezek műkedvelő jellegűek és esetlegesek, s egyeztetésükre Madách kísérletet sem tett. Ami nem csoda, hiszen hiányzik belőle az a metafizikai szomjúság, mely „nem akar nyugodni addig, amíg, ha kevés példán is, de mindent meg nem értett”.⁸ Emellett elementáris költői ambíció sincsen benne, semmi nyoma formateremtő génusz készülődésének. „Nem született gondolkodó, és egyetlen emelkedést kivéve nem is költő, de azért szüntelenül gondolkodni, költeni akar, s tevékenysége mindkét téren gyakran ölt lázas méreteket.”⁹ Számára tehát a gondolkodásnak és az írásnak a folyamata érdekes, nem az eredménye. Más területeken gátolt érzelmeinek gáttalan kiömléseként éli meg ezt, s nem a bölcséleti vagy költői alkotás izgatja. Élvezetvágy, élményszomj vezérli mindebben.

Félretéve most annak mérlegelését, hogy milyen mértékben igaz e beállítást, azt biztos állíthatjuk, hogy az „egyművű” alkotó rejtélyére hiteles megfejtést nyújt, hiszen a maradandó műre törekvő „professzionális” művész helyett a lelki válságával küszködő ifjút állítja elénk. „Madách kettős diszharmónikus természettel született, s már eleve ellentétben állt benne a (nagyobb) életszomj és a (gyöngébb) költői formalitás; ezzel is növelve az akadályok számát, melyek személyisége szabad kibontakozása elé kívülről gördültek.”¹⁰ A nagy művet, így módon, Barta János Madách lelki válságával magyarázza, s a *Tragédia* utáni helyzetet is erre vezeti vissza. „Hiába ír tovább verset, drámát, novellát, értékeset többé nem tud alkotni. A fájdalom, illetve a fájdalomtól való menekülés felszínre hozta tehetségét, mikor azonban ezt az impulzust kiírta magából, egyéniségének burkoltan is továbbtartó válsága újból eltemette ezt a tehetséget.”¹¹

Igaz, nem elemzi végig Barta János a nagy művet eme személyiségpszichológia jegyében, de a legfőbb dilemmákat innét fejt meg:

Ebből az önmagából tehetetlen lemondásból, amely számára a valóságban minden elérhetetlen – ebből az elérhetetlenbe való beletörődésből kell tehát megértenünk azt az újabb önigazolást, amelyet ezidőben alkot magának, amelyet azonban filozófiai meggyőződés mezébe öltöztetve beleszó majd a *Tragédiába* is. Ez az önigazolás, éppúgy mint a többiek, csupán a negatívumból akar pozitívumot csinálni, saját élete hiányosságában akarja a nagyság, hibátlanság látszatát megmenteni. Amikor élete és személyisége szét hullásába már beletörődött, s látva még mindig maga előtt a célt, lemondott róla, mint-hogy ezt a lemondást nyíltan elviselni nem tudta, vígaszul támadt fel benne a gondolat, hogy az ember igazi értékességét éppen a cél elnemérése teszi lehetővé. Nem szabad tehát célt érünk, nem szabad beteljesednünk, mert különben hitványak vagy boldogtalanok leszünk: „A cél halál, az élet küzdelem, / S az ember célja e küzdés maga.”¹²

Az ifjú Barta János a maga igazságának, a lélektani magyarázatok megtalálásának friss izgalmában és örömeiben egyetlen okra, a személyiség válságára vezet vissza mindent. Több mint félszázaddal később a befejezés üzenetét szélesebb alapokból vezeti le: dinamikus fejlődéseszmé gyanánt magyarázza ekkor már azt, hogy Ádám nem egyetlen végső célra tesz fel mindent, hanem mindig talál olyan új eszmét, amelyért küzdeni érdemes: „mindig fog teremni új eszmé, új cél, s a lényeg ez az állandó újratерemtés, ez az állandó kisugárzás, amely, ha egyik eszmében kiélte magát, új alakban támad fel szakadatlan. Az előrevívő tényező maga a küzdelem dinamikája.”¹³

Madách házasságának válságával kapcsolatban is az életrajzi tény, a konfliktus természetét írja le, amint az művé, egy műalkotás részévé szublimálódik:

...nem [...] találunk adatot arra, hogy a hűtlenséget akár az asszony, akár önmaga magatartásából, meglévő jellemvonásaiból és különleges körülményeiből magyarázni próbálná. Úgy látszik, elég hamar beállt a fordulat, amely elvi kérdést csinált az egészből.

Mégis akkor, amikor a megaláztatás emléke elevenen élt benne, ennek az elvi kérdésnek sugarát a lehető legátfogóbbra bontotta ki: világproblémát csinált belőle, túl a földi, emberi életen is: az egy eset az egész földi sorsnak, a világrend jó vagy rossz voltának problémájává kerekedett előtte.¹⁴

Az érdekes ebben az, hogy Voinovich (mintegy két évtizeddel korábban) átfogóbban fogalmazta meg, hogy Madách csalódásainak, a nőből való kiábrándulásának megszólaltatása céljából fogott tollat, de a költemény befejezésében az élni akarásnak, s a nő nemes hivatásának igénlése az, amit végső tanulságul reánk hagy.¹⁵

Mondanunk is felesleges ezek után, hogy a korban újszerű karakterológiai felfogása az, ami szükségszerű egyoldalúságba sodorja. Jelenti ez egyfelől azt, hogy bizonyos típusok kritériumait alkalmazza Madáchra: „már alaptermészete másokra utalja; a meghittség vágyának egyik oka azonban az, hogy szemmel láthatólag nem született az életben sem elsőnek, útjelzőnek, célkitűzőnek, ellenben nagyon jó második lett volna belőle. Mindíg támaszkodik valakire és hihetetlen mértékben befolyásolható.”¹⁶ Érdeklik másfelől Madách életének mindennapos epizódjai is, például barátsága Szontághgal, aki nem volt szerencsés hatással rá, ha lányos házakhoz mentek: „Cinikus kicsinylésével sohasem tudott felhagyni, – s nagyon sok gyöngédség szövődő finom szárait téphette el.”¹⁷ Sőt: attól sem riad vissza, hogy egyes művek bizonyos részleteit a magánélet illusztrációjává tegye. Madách édesanyjának zsarnokoskodásba átmenő gondoskodásáról írja például, hogy „Nem volna nehéz kiolvasni tudatalatti lázadását anyja ellen abból a kíméletlenségből, amellyel a *Férj és nőben* az előregedett Deianeirát festi.”¹⁸

Az ismeretlen Madáchhoz képest a 65-es monográfia szempontjai sokban megváltoztak. Itt a fő kérdés már az, hogy Ádám-Madách romantikus titanizmusa miképpen alakul át Isten és ember viszonyának adekvát átélésévé, a személyes Isten-eszme győzelmévé mind a materialista istentagadás, mind a romantikus pantheizmus fölött.¹⁹ Természetesen ebben a monográfiában is foglalkoztatja Madách lelki, érzelmi, intellektuális készülődése és a mű közötti disszonancia. Kitart amellett, hogy az ifjú Madách nagy lelki viharzásai, barátság, szerelem, költészet konvulziói aránytalansághoz vezetnek alkotásvágy és alkotóerő, alkotásvágy és átélő képesség között, azaz a személyiségben nincs adva a nagy mű létrejöttéhez szükséges egyensúlyi helyzet. Továbbra is középponti kérdés a személyiség, inkább azonban annak romantikus-liberális kettőssége. Az előbbin értve az élményszerű életért való rajongást, arisztokratikus bezárkózást az egyéniségbe, mely az emberiség történetében örök azonosságot, ha nem süllyedést lát. Az utóbbin közösségért munkálkodó fejlődéshitet, eszmék megvalósítását követelő felemelkedést az emberi gyengeségeken.

Ez a kettősség, amely Az ismeretlen Madáchnak is egyik alaptétele volt, végső megfogalmazását a 65-ös *Történetfilozófiai kérdések Az ember tragédiájában*

című tanulmányában nyeri el. (Ne feledjük, amiről már esett szó, hogy annak idején Sprangertől történetfilozófiát hallgatott!) Sem optimistának, sem peszszimistának nem mondja itt a *Tragédiát*, hiszen a mű vége bizakodást sugalmaz, a történelmi színekből viszont semmi reményt keltő nem vehető ki. S ez nem is lehet másképpen – folytatódik a gondolatmenet –, hiszen kora ifjúsága óta nem tudott szabadulni az örök körforgás víziójától, s a történelem zártságának eszméjét hirdette számára a kereszténység, az energia megmaradásának elve és még sok minden egyéb. Ezzel szemben a keretszínek végén, az utolsó jelenetben mégiscsak a történelem nyíltságának, a küzdő ember folyton megújuló erőfeszítésének eszméje jelenik meg. Igazságot, igazságos berendezkedést, közboldogságot elérni lehetetlen – vélekedik Madách. Cé-lunk mégis örökké erre irányul, mert így válhatunk történelmünk aktív alakítójává, értékre orientált szereplőjévé.²⁰

Az 1983-as *Az ember tragédiája értelmezéséhez* kiteljesítő módon interpretálja a keretszínek szintetikus voltát, s a XV. szín kibékítő, katartikus jellegét. Az édenből ugyanis – fejtegeti Barta János – hiányzott a választás lehetősége, s ezért sem jó, sem rossz nem lehetett. Valóban emberi szintű erkölcsi autonómiához Ádám a XV. színben jut el, amikor már elveszítette ugyan az Úr által nyújtott tisztaságot és biztonságot, de megnyerte az önmaga érdemével kiharcolt jó felemelő érzetét. „Az erkölcsi ember akkor kezdődik, amikor felismeri és átéli a választás, a válaszút lehetőségét – és elszánja magát, hogy a döntést saját felelősségére hajtsa végre. A filozófia régi igazságként mondja ki, hogy szabadság nélkül nincs sem erény, sem vétség.”²¹

A diszharmonikus személyiség pesszimista művének mélylélektani, illetve karakterológiai megközelítésétől (félszázad múltán) így jut el Barta János filozófiai és történetfilozófiai meggondolásokkal a véglegesnek tekinthető, kiegyensúlyozott ítéletalkotásig. A maga lelki válságára, ifjonti identifikációs nehézségeire is megoldásokat kereső *Az ismeretlen Madáchtól* a nyolcvanadik életévét betöltő tudós belátó összegezéséig. Világok, korok, rendszerek változtak, de a téma megmaradt, s alkalmas lett arra, hogy sok évtized történéseit érintse, jelentését változtatva módosítsa élet és személyiség, ember és transzcendencia, történelem és ember viszonyát.

1 Arany-monográfiája is ismeretes, ám ez nem más, mint az 1952–53-ban, a *Magyar Klasszikusok* sorozatban megjelent *Arany János válogatott művei* négy kötete elé írt bevezetés, amely egyébként is nagymértékben viseli magán a kor elkerülhetetlen egyoldalúságait. (A Rákosi-korszak legkíméletlenebb periódusában íródott.)

2 BARTA János, *Visszapillantó tükör* = *Uő, Ma, tegnap, tegnapelőtt*, vál., szerk. IMRE László, Debrecen, 1990, 21.

3 BARTA János, *Az ismeretlen Madách*, Bp., 1931, 3.

4 BARTA János, *Visszapillantó tükör*, 24.

5 *I. m.*, 17.

6 *I. m.*, 16.

7 *I. m.*, 27.

8 BARTA János, *Az ismeretlen Madách*, 13.

9 *I. m.*, 15.

10 *I. m.*, 53.

11 *I. m.*, 82–83.

12 *I. m.*, 71.

13 BARTA János, *Az ember tragédiája értelmezéséhez* = *Uő, A pálya végén*, Bp., 1987, 311.

14 BARTA János, *Az ismeretlen Madách*, 77.

15 VOINOVICH Géza, *Madách és Az ember tragédiája*, Bp., 1913.

16 BARTA János, *Az ismeretlen Madách*, 30.

17 *I. m.*, 38.

18 *I. m.*, 39.

19 BARTA János, *Madách Imre*, Bp., 1942.

20 BARTA János, *Történetfilozófiai kérdések Az ember tragédiájában*, ItK, 1965, 1, 1–10.

21 BARTA János, *Az ember tragédiája értelmezéséhez*, 290.

Barta János és az egzisztenciális perspektíva (Néhány szó Barta János Arany-képéről)

I. Az egzisztenciafilozófia nyomai

Bizonyára Barta Jánosnak magának is szerepe volt abban, hogy mindmáig kevesen tudnak fiatalkorának intenzív filozófiai érdeklődéséről. Mintha később szándékosan akarta volna eltüntetni e korai irányultság látható nyomait;¹ holott ez az ifjúkori tájékozódás s a későbbi irodalomtörténeti pályaszakasz közötti kapcsolatok feltárása alighanem számos, ma már klasszikusnak számító irodalomtörténeti tanulmányába engedne mélyebb bepillantást.

Ama ritka pillanatok egyikében, amikor Barta maga árul el valamit ezekről az összefüggésekről, az egzisztenciafilozófia nyomait villantja fel. Finom iróniával jelezvén az 1950-es évek korifeusainak hozzá nem értését, akik mint a szellemtörténet „szélsőséges képviselője”-t bélyegezték meg, megjegyzi, hogy „...a harmincas évek derekán a döntő impulzusokat inkább az egzisztenciális filozófiától kaptam”. Az első lökést Karl Jaspers 1932-es alapműve, a *Philosophie* adja; „Heidegger egy-két évvel később jött”. Ami az utóbbit illeti, Barta azt vallja, hogy „[...] egy-két Heidegger-tanítvány révén irodalomszemléletem [...] lépett valamit előre. Megismerkedtem olyan tanulságokkal, mint az egyéniség alapvető hangoltsága, lét-tudata, s hogy ennek nemcsak mélysége van, hanem bizonyos ritmikája is. [...] Az egzisztencialista filozófiával való foglalkozás tudatosított bennem néhány esztétikai belátást: [...] ki az, akiből valóban a »numen« szól, s [...] megérezni: mi az, ami valóban a létnek legmélyéről jön [...]. A »mélységperspektíva« azóta is vesszőparipám.” Vagy ahogy alább írja: „Még a tökéletes műalkotások között is különbség van az egzisztenciális mélység dolgában. [...] Azon fordul meg a dolog, hogy az alkotó mennyit hoz felszínre az emberi lét morális és egzisztenciális mélységéből. [...] Van tehát a művészi alkotásoknak ún. mélységperspektívája.”²

Heideggerről írott nagy recenziójából azonban az is kiderül, miben ragaszkodott Jaspershez (és Max Schelerhez) Heideggerrel szemben; mint írja, „[a] heideggeri ember ittléte mélyén, gyökeresen elszigeteltségben él. Heidegger is említi ugyan a másokkal-együttlétet (Mitdasein), de az ittlét ontológiai alapmozgásában nem ad szerepet neki. Nem lesz-e így ez az alap szükségképpen hiányos? Ontikus szempontból az együttlét a prius [...]. [...] Scheler és

Jaspers ebben a tekintetben [...] teljesebbek Heideggernél. Az igazság és az ontológiai ismeretek egyforma talaja náluk a közösség és az egyéni egzisztencia.”³ Vagyis a jaspersi *Philosophie*-nak ama fő tételeivel szembesíti Heidegger korai nagy művét, amelyek szerint „a kommunikáció, a teljes odaadottság nélkül egyáltalán nem lehetek az, ami”;⁴ illetve hogy az ember – az *ittlét* – eleve természeti, kulturális és történelmi módon előre adott feltételek között találja magát. Ez a szempont vezet át Barta dimenzió-fogalmához.

II. Dimenzió és perspektíva

Idézzük fel azokat a legfőbb tételeket, amelyek a jaspersi és heideggeri fogalmak alapján körvonalazzák az epikus perspektíva elméletét. A legáltalánosabb szerint „[a] társadalmi léten belül minden közösség (nép, nemzet, osztály) fölépíti a maga világát, alacsonyabb vagy magasabb szinten, szegényebb vagy gazdagabb tartalommal”. E tétel értelmében minden létmegértés egy történetileg adott közös világtapasztalatban van megalapozva: „Az adott kor és az adott fejlődési szakasz valóságtudata [...] alapvető, tovább már nem elemezhető, legfőljebb kívülről bírálható meggyőződés arról, hogy a bennünket körülvevő gazdagságban és sokrétűségben mit tartunk elsősorban és alapvetően létezőnek, mi az, amihez a létezés más formáit viszonyítjuk, amiből őket leszámaztatjuk.” E sajátos relevanciák alapján egy speciális rendszer – világkép – jön létre; „[a] valóságtudat, ősi vagy fejlettebb valóságérzék alapján alkotja meg a közösség a maga úgynevezett világképét.” E ponton alkalmazza Barta a hangoltság heideggeri fogalmát a közös világban élőkre: „A »világ«-ot, mintegy klimatikus közeg gyanánt, áthatja a hangoltság [...]; benne a közösség viszonyul érzelmileg önmagához.”

A lét egyetemességének és az aktuális közösségi lét parcialitásának dialektikája fogalmazódik meg ama következő tételben, amely szerint „[a] közösségi szellem, mintegy a határtalantól való félelmében, önmaga küzdő- és játéktérreül kihat, teremt magának kisebb tartományokat, valóságzugokat vagy mikrokozmoszokat, amelyek a totalitás igényéről eleve lemondanak ugyan, de az ember nembeli létének valamely rész-erejét, energiájának egyik arculatát tükröztetik – módot adnak ezeknek felszabadulására [...]”. Ezeket a „kisebb tartományokat” nevezi Barta *dimenzióknak*; a dimenzió, definíciója szerint, nem jelent egyebet, mint „a valóságnak egy kisebb méretű, a nagy egységbe illő, de belőle mégis kiszakadt tartományát, terét, világocskáját, amely az empirikus valóságtól elütő valamely speciális törvény vagy aspektus uralma alatt áll. Közelről nézve: ilyen dimenziókban élnek az embercsoportok, s ilyeneket alkotnak maguknak az egyedek, különösen a művészet és a tudomány nagy elméi.” A *dimenzió* fogalmát a *perspektíva* helyezi a művészet, az elbeszélő irodalom kontextusába; akkor keletkezik *epikus perspektíva*, ha az alkotó műve megalkotása során egy speciális dimenzió törvényeinek uralma alá helyezi magát: „A perspektíva [...] a dimenzió törvényeinek, kap-

csolási módjainak, szelektáló és értékelő légkörének érvényesülése az epikus mű anyagán. Nem az alkotó szubjektív hangoltságáról van tehát szó, hanem a maga lábán megálló mű belső világáról.”⁵

III. Arany János és Ady Endre: a magyar költészet egy lehetséges tipológiájának ellentétes pólusai

Aligha véletlen, hogy az epikus perspektíva elméletének e vázlatát Barta Arany János kapcsán dolgozta ki. Aranyt ugyanis olyan költőnek tekintette, aki dimenziók tudatos megválasztásával s a hozzájuk tartozó epikus perspektíva, hangnem, beszédmód érvényesítésével alkotta meg epikus műveit. Arany e módszerének mindazonáltal önmagán túlmutató, a magyar irodalom tipológiai leírását meghatározó jelentősége van – mihelyt Ady költészetének eruptív önkéntelenségével állítjuk szembe: „...a magyar költészet két legellentétesebb alakjának, de egyben csúcspontjának is Aranyt és Adyt tartom. [...] Szinte különös, hogy egy irodalom két ilyen homlokegyenest ellenkező költőtípust tudjon produkálni. Ady költészete [...] tiszta archaikum, egy mélyről jövő érzésvilágot jelenít meg a mágia, a mítoszok és babonák nyelvén.” „Ady költészetében egy közelebből meg nem határozható etnikum őselményének nagyarányú kirobbanását kell látnunk.” „Aranyban nincs semmi archaikum; olyan emberfajta, akiben a komplex jellem magasabb szintű erői uralkodnak: az érzületek, a moralitás, az önismeret és az elgondolkozó szemlélődés motívumai” – jellemzi az ellentétet Barta önéletrajzi írásában.⁶ Vagy ahogy az Aranyra vonatkozó tételt külön megfogalmazza, „Arany lelkiéletében azok a különös lelki tényezők uralkodnak, amelyeket a lélektan érzületeknek nevez. Az érzület érzelem, sőt akár szenvedély is lehet, de mindig valamilyen értékélménnyel van elválaszthatatlanul összekapcsolva; az érzület a törekvés, az érzelmi magatartás mindig valami eszmei sarkpont felé orientálódik. [...] amikor [a költő] önmagára talál, akkor [...] ez a már át-szűrődött affektivitás válik benne uralkodóvá.”⁷

IV. Arany János, a dimenziók közt vándorló költő

Amennyire méltatlan volna, ha doktrinér módon Heidéggerrel szembesítenénk a dimenzió-fogalmat, ugyanolyan méltatlan volna az is, ha a „tükröztetés”, a „valóság”, a „realizmus” és hasonló kifejezések miatt nem vennénk számításba Barta felfogásának eltéveszthetetlen egzisztenciafilozófiai alapját. A dimenziókban a létnek egy kisebb-nagyobb csoport (vagy akár egy egyén) *aktuális tudata által* mértékre szabott megnyilvánulása zajlik, s az egyén minden reflexiót megelőző léttudatának alapja az a *hangoltság*, amelyet e sajátos megnyilvánulásmód hív elő. Ha a filozófiában „a közösség a maga létének összetartó elveit, hordozóit és értelmét fogalmazza meg”, akkor a művészet imaginárius szférában jeleníti meg a közösség létét.⁸

Vizsgáljuk meg, mit jelent mindez a dimenziók közt fölényes biztonsággal mozgó Arany János esetében.

Az, hogy Arany nem-archaikus költő, azt jelenti, hogy nem egy csoporttudat tradicionálisan alakult közös világának a benne élők számára megkérdőjelezhetetlen dimenzióját nyilvánítja meg revelatív erővel, hanem tudatában van annak, hogy különböző öntörvényű dimenziók vannak, hogy e világok lakói mást és mást tartanak *elsősorban és alapvetően* létezőnek, amihez aztán a létezés többi formáit viszonyítják. Azt is tudja tehát, hogy ezt öntudatlanul teszik, vagyis azok a törvények, amelyeket az ilyen világok lakói kitüntetett létezőknek tartanak, fátumszerű változtathatatlansággal alapozzák meg létüket, s eleve bizonyos hangoltságban tartják őket, amelynek nem tudnak mögé menni; ez a hangoltság *világuk* hangoltsága, amely minden szubjektum létének és cselekedeteinek csendes, de elnémíthatatlan alaptónusát adja. A dimenziókként értett világokat e hangoltság teszi esztétikailag hozzáférhetővé. Látni fogjuk, Barta szerint Arany számára sem csupán epikus hozzáférés van az ilyen hangoltságokhoz, hanem lírai is.

A nem-archaikus költő szinonimája a próteuszi költő: Arany János – s majd ebben az értelemben legrokonabb utódja, Weöres Sándor – tökéletesen fel tud oldódni a legkülönfélébb világok – dimenziók – hangoltságában, s egymással teljességgel összemérhetetlen esztétikai univerzumokat tud létrehozni. (Elődjének ebben Barta egyedül Csokonait látja.) Ebben az összefüggésben nyilvánvaló, hogy Arany színészi ambíciójában sem életrajzi, lélektani motívumot lát Barta (Arany, úgymond, „szerepeket akar játszani, jellemekbe átlenyegülni, életkörökbe és korszakokba belemerülni”⁹), hanem a hozzáférés igényét azokhoz az esztétikai univerzumokhoz, amelyeket egy-egy műalkotás felállít.

Arany epikus ihletének lényege tehát az, amit Barta „dimenzió-élmény”-nek nevez, s amit a *ráhangolódás* szó fejez ki legjobban: a költő magáévá teszi egy-egy ilyen mikrokozmosz hangoltságát, s ezen keresztül azonosul a benne alapvetőként működő törvényszerűségekkel és ezek rendszerével. Fontos, hogy a megközelítés a hangoltság közvetítésével valósul meg, hiszen ez szavatol azért, hogy *műalkotás* szülessék; az alkotó nem egy ilyen mikrokozmosz történeti-szociológiai leírását hozza létre, hanem olyan *narratívumot*, amelyben a cselekvéseket az adott hangoltságtól vezérelt alakok az illető világon belül elkerülhetetlen szükségszerűséggel viszik végbe. A narratívumhoz tartozó *perspektívát* a megfelelő műfaj megtalálása biztosította Arany számára, a dimenziót feltáró történet kompozíciójának és az elbeszélő perspektívának az épségét egységes poétikának kellett biztosítania.

Ha Arany nem érzett rá az epikus téma dimenziójára, vagy kibillent belőle, esetleg nem találta megfelelőnek a műfajt, netán a versforma alkalmazatlannak bizonyult, nem tudta befejezni a művet. Az is hozzátartozik a dologhoz, hogy egy-egy ilyen világot Arany csakis egyszer volt képes „belakni”. A rá-

hangolódáshoz, az átvillanyozódáshoz a dimenziók közt járkáló ember tudatos reflexióját oly módon kellett elaltatni, hogy a dimenzió törvényeinek érvényessége a mű megszületésének idejére ugyanannyira apodiktikus legyen az alkotó számára, mint azok számára, akik benne élnek. Ez egy nem-archaikus alkatú költő számára kivételes és megismételhetetlen alkalom. *A nagyidai cigányok* – amely egyébként is az egységes dimenzió megbomlásának élményén alapul – még „kibírt” egy rövid megszakítást és a vele járó újrakezdést, a három *Toldinak* azonban háromféle világa van, a hun-trilógia újrakezdései rendre más és más dimenziót nyitnak, s nem nehéz felfedezni, hogy ha a *Bolond Istók* első énekének világához tartozó művet keresünk, ez nem a második ének, hanem például a *Kertben*, míg a második ének az *Őszikék* idején uralkodóvá váló hangoltság elsőszülötte.

Barta elemzései azt valószínűsítik, hogy az ötvenes években Arany nem is volt képes homogén „dimenzió-élmény” csorbíthatlan átélésére; a dimenzióon belül többféle nézőpont, többféle perspektíva érvényesül, megszűnik a dimenziót uraló törvények apodiktikus érvényessége, „a dimenzióon magán több törvény uralkodik”. Ezt Barta még olyan, első pillantásra homogén világú művek esetében is észreveszi, mint a *Szent László fiúve*; az elbeszélő „teljes beleéléssel helyezkedik a középkori legenda szemléletébe, világát a csoda, a hit hőséneke földöntúli ereje hatja át”, ugyanakkor „a láttatás maga már nem legendai jellegű”, „realisztikus vonásokkal történik”. (Hadd fűzzem hozzá csendesen: szerintem a realisztikus láttatás e szövegben tökéletesen beleillik a legendai szemléletbe, sőt, éppen ennek hitelesítését szolgálja, s hasonlónak találok a *Rózsa és Ibolya* látszólagos kétszólamúságát is.) A „perspektíva megkettőzése”, amely ugyanazt a történetet egyszerre többféle világ megnyilvánítójának mutatja, uralkodik az olyan művekben, mint *A nagyidai cigányok*, a *Buda halála*, a *Bolond Istók* első éneke. Nem hallgathatom el, hogy Bartának ez az elemzése engem nagyon emlékeztet Bahtyin polifónia-elméletére; Barta annyival mélyebb, hogy az összemérhetetlen perspektívák egyidejű jelenlétét az egzisztencia válságaként írja le, Bahtyiné annyival radikálisabb, hogy nem elbeszélői perspektívák, hanem szereplői világképek relativitását írja le.

A lírai dimenzió lehetőségét Barta az *Őszikékkel* kapcsolatban vetette fel. Anélkül, hogy teoretikusan tisztázta volna, mi is a különbség epikus és lírai dimenzió között, világos, hogy az egyezés is, a különbözőzés is a hangoltság révén ragadható meg. Az epikus művekben az elbeszélő a felállított világ hangoltságából elkerülhetetlenül következő *cselekedetek* rendjét alkotja meg, míg a lírai alkotásban *magát szemléli* mint egy adott hangoltság közegében létezőt és cselekvőt. A lényeg azonban változatlan: az, akit a versekben megszólalni hallunk, a létezés egy adott megnyilvánulásmódjának, egy adott dimenziónak a szereplője, személyiségének minden rezdülését az ebből sugárzó hangoltság hatja át. (Ez a tendencia alighanem *Az örök zsidó* drámai monológjá-

ban teljeseedik be – még ha Barta, ismert tanulmányában, más összefüggésben elemezte is e verset.) A lírában ráadásul közvetlenül is szóhoz juthat, amit a Heidegger-utalással kapcsolatban Barta úgy jellemzett, hogy „az egyéniség alapvető hangoltsága”-nak, „lét-tudatá”-nak „nemcsak mélysége van, hanem bizonyos ritmikája is.” Az *Őszikék* változatos ritmikájával kapcsolatban beszél Barta „[a] lélek egzisztenciális ritmikájá”-ról, arról, hogy az *Őszikék*-ben megnyilvánuló dimenzió belső gazdagsága közvetlenül a „hangulatok változatos lüktetésé”-ből ered.¹⁰ Ez adja meg a létbölcséleti alapját Arany János ama sokféleképpen megfogalmazott önmegfigyelésének, hogy „a még homályos eszme felködlésénél már ott volt a rhythmus, a dallam, rendszerint nem eredeti, hanem valamely régi népdalhang, mely, nem tudom, micsoda sympathyánál fogva, éppen a szülemelő eszméhez társult, illet, és semmi más”.¹¹

Az *Őszikék* balladáiival kapcsolatban felvetődik, vajon nem érvénytelenítik-e a népi babonavilágon, a tudattalan sötét erőin alapuló történetek Barta elméletét Arany költészetének nem-archaikus jellegéről? A kérdést ő maga veti fel, megállapítván, hogy e balladákban éppen az archaikusnak nevezett típussal való szembeállítás legkézenfekvőbb lehetőségét látja; a tudati archaikum Arany balladáiban nem a maga elemi erejével mutatkozik meg, az elbeszélő nem elbűvölt médiuma annak, ami feltör belőle; ellenkezőleg, a mágikus világkép is *dimenzió*, amely a történet szereplői számára sorsszerű érvényességgel bír, a történet elmondója azonban tudatosan, reflektáltan helyezkedik bele, ura a művészi alakításnak. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a történetmondás olykor többszörös áttételeessége, ahogyan azt leginkább *A képmutogató* című balladában látjuk. S az is emellett szól, hogy az archaikus világképet Arany tudatosan különféle típusaiban juttatja érvényre, próteuszi alkatának megfelelően; „csak a fantasztikum a közös, de a forrás más”.¹² Az archaikus típussal való szembesítés nem is teljes mértékben Arany javára dől el; a *Tetemre-hívás* elemzésének végén Barta arra a következtetésre jut, hogy a mágikus dimenzió virtuóz művészi kezelése már olyan distanciát eredményez, amely a hatás rovására megy.¹³ Jegyezzük meg: az archaikus szféra megidézését tekintve Barta nyilván sokkal erősebbnek érezte Adyt a maga bűgő tárnáival, melyek a büszke hegytetőn táncoló népséget belevágják a semmibe. Sőt, láthatólag még az *Alfréd regénye* eruptív ereje is lenyűgözte, pedig Vajdát közismerten nem szerette.

Visszatérve az epikához, Barta már az epikus perspektíva-dolgozatban említi az egyes embercsoportok valóságtudatának történetiségét („az a »világ«, amely a közösségeket és a bennük élő egyedeket magába zárja, egyre tágabb, egyre gazdagabb, egyre sokrétűbb lesz”¹⁴), máshol „a világképek történeti rétegzettségé”-ről beszél.¹⁵ Valószínűnek tartom, hogy egy filológiai feltáráshoz szánt vizsgálat során, menet közben fedezte fel Arany János szemléletében a világképek rétegzettségének azt az összefüggésrendszerét, amelyet a

hermeneutika hatástörténetinek nevez. Az *Arany János és a XVIII. század* című tanulmány írásakor, úgy tűnik, először azt vette észre, hogy bármennyire volt is próteuszi alkatú alkotó Arany, neki is volt maga világa, amelyben eredendően otthon volt, amelynek hangoltsága végig ott húzódott létérzékelése mélyén, s volt olyan irodalom, még ha Arany ezt később elítélte is igénytelensége miatt, amely ennek a világnak az imaginárius kivetítődése volt: a tiszaháti református paraszti-kisvárosi közösség s a nyelvújításkori irodalmat közvetlenül megelőző, törökellenes és hajdúhagyományokon alapuló köz-költészet („mielőtt Szalontát elhagyta, sőt, mielőtt az új iskolával megismerkedett, ennek az alsó irodalomnak a természetes közegében élt”, „a nép-könyvek világa mint valami külön perspektíva vette körül”¹⁶). Barta *Toldi*-elemzései a *Toldi* keletkezését állítják ebbe az összefüggésbe: a Toldi-téma azért „villanyozta át” Aranyt, mert amikor Illosvait olvasni kezdte, „egyszerre saját gyermek- és ifjúkorának egy művelődéstörténeti tartománya elevenedett meg előtte”, vagyis a *Toldi* dimenziója „egy intim, patriarchális csoport-élményből és jellegzetes, közeli tájélményből született meg”.¹⁷ Nem elhanyagolható az sem, hogy a *Toldi* nyelvezetét is ennek az indítatásnak köszönheti, hiszen – ahogy máshol megfogalmazza Barta – a nyelvi szint „közösségi szintet is jelent, ez pedig önálló dimenzióvá nőhet, étoszt és világképet hordozhat”,¹⁸ ebben különösen a mű nyelvének szólásszerű kötöttsége, erősen tropikus jellege játszik szerepet; hiszen a nyelvnek ezek az egyszerű formái, amint Barta André Jolles *Einfache Formen* című művére hivatkozva állítja, hagyományozott közösségi tapasztalatokat rögzítenek.¹⁹

Aranyra a *Toldi* sikere döntő befolyással volt: azt a meggyőződést érlelte meg benne, hogy jelentős irodalmat csak saját költői hagyományra támaszkodva lehet alkotni. Barta ennek Arany próteusziságára vonatkozó konzekvenciáit nem vonja le; különbséget tesz korok között aszerint, hogy Arany melyikben mennyire tudott feloldódni („Az érett, alkotó költő számára [...] a XVIII. századi magyar élet és kultúra mégsem vált olyan meghitt, otthonos közzé, mint a magyar előidők, vagy az Anjouk és Hunyadiak kora”²⁰), de nem szól arról, hogy amikor Arany későbbi művei írásakor régebbi korok világaiba merült el, nem egyszerűen a próteuszi alkat motiválta, hanem az a szándék, hogy az emberlétnek a nemzetiben számunkra megnyíló dimenzióját *saját* múltunkat jelentő dimenziók fejleményeként érthesse meg; ahogyan Hegel írja *Eszztétikájában*, „A történelmi csak akkor a miénk, ha ahhoz a nemzethez tartozik, amelyhez mi is tartozunk, vagy ha általában a jelent olyan események sorozatának tekintjük, amelyeknek láncolatában az ábrázolt jellemek vagy tettek lényeges láncszemet alkotnak. Mert végső soron ugyanannak a talajnak és népnek pusztá összhangja sem elégséges, hanem még saját népünk múltjának is közelebbi vonatkozásban kell állnia a mi állapotunkkal, életünkkel és létezésünkkel.”²¹ Ha a kifejtés elmarad is Bartánál, a világképek történeti rétegzettségének hatástörténeti logikájú tétele efelé mutat.

Annál részletesebben fejtegeti viszont, milyen hatással volt Arany irodalomtörténeti koncepciójára a kultúra hatástörténeti szemlélete.

A korszakhatárookra és a nemzetfogalomra vonatkozó azóta keletkezett szakirodalommal összhangban a XVIII. század utolsó évtizedeiben állapítja meg annak a korszaknak a kezdetét, amely Arany irodalomtörténeti gondolkodását formálta, háttérül „a társadalom életének a nemzet-eszme alapján való szervezésére irányuló törekvéseket” jelölve meg. Ezen belül veti össze Toldy Ferenc kezdeményezését Arany elgondolásával. Felismerve azoknak a látszólag apró változtatásoknak a jelentőségét, amelyeket Arany Toldy Ferenc irodalomtörténeti alapművén végrehajtott, Arany koncepcióját a Toldy-éval szembeállítva, a népköltészet herderi elméletének keretében értelmezte, mert úgy látta, ezt diktálja, ha Arany rendszerét *belülről* akarjuk megérteni.²² Máig senki nem vonta le azoknak a megállapításoknak a messzeható konzekvenciáit, amelyek arról tanúskodnak, hogy Barta szerint Arany irodalomtörténete a Toldyénál „sajátabb”, azzal „alig harmonizáló fejlődési koncepció”-t képvisel, hogy Barta – persze Horváth János kezdeményezésére – ki mondta és kifejtette: Arany népfogalmának „kevés a politikai színezete; kohézióját a nyelvi, származási, jellembeli és kulturális közösség adja”, hogy Arany irodalomtörténeti gondolkozásának alapja az a tétel, amely szerint az így értett nép „kollektív kulturális teremtő funkció”-val bír, s hogy ezen az alapon válik Arany fő esztétikai kategóriájává a nemzeti, amely a költészetnek a nyelv sajátyszerűségével összefüggésben álló, poétikai alapú, „saját gyökérből fakadó különleges jellegét”, eredetiségét jelenti, amely magasabb rendű esztétikai teljesítményt ígér, mint azok a minták, amelyek meghonosítása sohasem sikerülhet tökéletesen, tehát klasszikus költészet csak a poézis történeti rétegeinek összeolvadó továbbalakulása által születhet.²³

Barta János maga is panaszkodott, hogy monográfia írására nem futotta idejéből, erejéből; külön sajnálta, hogy nem írt Arany-monográfiát (1953-as Arany-könyvét tehát nem tekintette annak). A kép azonban, amelyet róla rajzolt, nem csupán karakteres – egyes részletek kidolgozatlansága ellenére; háttérében egyúttal a magyar irodalom történetének markáns befogadói élményeken és esztétikai-filozófiai meggondolásokból támadt víziója van, amelyet talán még nem is látunk elég világosan.

(V. Egy személyes megjegyzés)

Magam, akinek első XIX. századi témájú irodalomtörténeti dolgozatát Barta Jánosnak volt érkezése elolvasni és sajátos, keményen tapintatos modorában megbírálni, egyre nagyobb örömmel és öniróniával veszem észre művei újraolvasásakor, hogy a mostani munkám irányát kijelölő ötleteim jó része tőle származik. Mikor annak idején olvastam őket, nyilván nem fogtam fel jelentőségüket, ám, eredetük elhalványulván, mint saját ötleteim sorra-rendre

tűntek elő, s nagyon büszke voltam rájuk. Alighanem ez is egyfajta hatástörténeti mechanizmus, amelyet az egyszerűség kedvéért iskolának szoktak nevezni.)

1 Lásd például *A romantikus Vörösmarty* című, 1937–38-as tanulmányának negyven évvel későbbi újraközléséhez fűzött jegyzetét: „[i]tt erősen rövidítve közlöm; kihagytam azokat a fejtegetéseket, amelyek leginkább mutatják az akkor divatos polgári filozófiai rendszerek hatását. Mivel ez a hatás szerényebb mértékben az egész tanulmányon áthúzódik, nyomtalanul nem tudtam kiirtani [...]”. BARTA János, *Klasszikusok nyomában. Esztétikai és irodalmi tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1976, 486–487.

2 *Visszapillantó tükör* = BARTA János, *Ma, tegnap, tegnapelőtt*, vál., szerk. IMRE László, Debrecen, 1990, 28., 43.

3 *Martin Heidegger*, Athenaeum, új folyam, XIX. köt., 1933, 4–5. füzet, 152.

4 *I. m.*

5 *Arany János és az epikus perspektíva* = BARTA János, *Klasszikusok nyomában*, 167–169. (A tanulmány első megjelenése: MTA I, OK, 28. köt., 1972.)

6 *Visszapillantó tükör*, 45.

7 *Az Őszikék titka* = BARTA János, *A pálya végén*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 140.

8 *Arany János és az epikus perspektíva*, 167.

9 *I. m.*

10 *Az Őszikék titka*, 135.

11 Arany János levele Szemere Pálhoz, 1860.? = *Arany János levelezése író-barátaival*, II, (*Arany János hátrahagyott írásai és levelezése*, 4.), Bp., 1889, 149.

12 *Az Őszikék titka*, 137.

13 *I. m.*, 148.

14 *Arany János és az epikus perspektíva*, 168.

15 *Visszapillantó tükör*, 22.

16 *Arany János és a XVIII. század* = BARTA János, *Klasszikusok nyomában*, 260.

17 *Arany János Toldija* = BARTA János, *Évfordulók. Tanulmányok és megemlékezések*, Bp., Akadémiai, 1981, 10.

18 *Arany János és a XVIII. század*, 261.

19 *Arany János Toldija*, 26.

20 *Arany János és a XVIII. század*, 261.

21 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások*, első kötet, ford. és jegyzetekkel ellátta ZOLTAI Dénes, Bp., Akadémiai, 1980², 277.

22 *Arany János és a XVIII. század*, 249.

23 *I. m.*, 244., 246., 247.

Barta János szupplementumai

(Jegyzetek Barta János komparatistikai tanulmányainak margójára)

Jegyzeteimet két idézettel kezdem. Az első olvasási módszeremet, a szupplementaritás logikáját, a marginálisnak a középpontba helyezését értelmezi és Jonathan Cullertől származik.

A látszólag lényegtelen középpontba helyezése értelmezési stratégiaként hozza működésbe a szupplementaritás logikáját: az, amit a korábbi értelmezők a margóra száműztek vagy mellőztek, pontosan azon okokból lehet fontos, melyek folytán mellőztettek...¹

A második Barta János tudósi önarcképe, s azt a kanonizált tudós-image-t (is) világítja meg, amelyik a tudományos pályát szisztematikusan épített, összegző monográfiákban kiteljesedő gondolatrendszerként kívánja csak legitimálni.

Aki az én immár fél évszázados produkciómát nézi, az meghökken a tarkaságon és szétszórtságán. A skála többféleképpen is túl szélesre van nyitva: írtam recenziót az amerikai filozófiáról és esztétikai tanulmányt az avantgarde-ról; a legöregebb magyar író, akiről írtam, Mikes, a legfiatalabb Kassák. Műelemző szemináriumaim tematikája a görög tragédiáktól Pirandelloig ível. Jogosan vethetik szememre a koncentráció hiányát [...]

Hibám-e, erényem-e? de nyitottabbnak, bizonyos fokig fogékonyabbnak érzem magam, mint azok a bizonyos tervszerű irodalmárok; tervtelenül szinte minden érdekel irodalomban-művészetben, s abban, hogy miről írok, nemegyszer vezetett egyszerűen valami alkalom vagy a tetszés. [...] Talán nem is illene ezzel dicsekednem; ebben is van valami a tudományos kalandozásból, amelyből egységes rendszer vagy nagyobb méretű szintézis bajosan születhet meg.²

Előadásom épp ezért azt vizsgálja meg, valóban csak veszteség-e, hogy nem született ilyen irodalomtudományi szintézis Barta János pályáján, vagy – a szupplementaritás logikáját követve – találhatunk olyan nézőpontot, ahonnan ennek a „kalandozó” tudóstermészetnek épp „tervtelensége”, „eklektikus” tudományos műfajai és módszerei láthatók új fényben. Amely által aztán a kérdés úgy módosul: az-e a veszteség, hogy nem születtek szintézis-elvű monográfiák Barta János pályáján? Ezért adtam előadásomnak a „Barta János szupplementumai” címet.

Ezt a címet ugyanakkor már az észlelő olvasás tapasztalatai is inspirálták. Ahogy az emlékülésre készülvén Barta János tanulmányait olvastam, arra figyeltem föl ugyanis, hogy a tanulmányok mellékmondatai – az illusztráló magyarázatok, a kitérők, a betoldások és függelékek mennyi információt tartalmaznak, s ugyanakkor mennyire más horizontokat nyitnak meg, mint írásainak fő tézisei, vagy éppen tudományos *œuvre-jének* centrális műfajai. A marginális műfajokba, a zárójelek és gondolatjelek közé a tudományos invenció, a filológiai, filozófiai, és művészetbölcseleti műveltség hatalmas tömbjének darabjai vannak bezárva. Barta egy-egy tanulmánya több tanulmány lehetőségét tartalmazza, alkalmi írásainak, recenzióinak úgynevezett lapszéli jegyzeteiből akár monográfiát lehetne írni. A margóra tett korántsem marginális tehát, sőt: ma olvasva Barta János írásait, mintha ezek a szupplementumok jobban (ígéretesebben) szólnának hozzánk, mint azok az elméleti meggyőződések, melyek tanulmányainak fő tengelyét alkotják. Az integráns, teljességlvű műalkotás elve, a művészszemélyiségre vagy az élménylírára alapozott teóriák, illetve az irodalom fejlődéselvű történeti modellje – Barta János gondolkodásának emez állandó premisszái a mai olvasónak egy irodalomtudomány-történeti félmúlt jelenségeként értelmezhetők, míg e gondolatrendszerek oldalágai, a kitérő megjegyzések friss aktualitással szólnak meg bennünket.

*Az összehasonlító irodalomtudomány fogalmi alapvetéséhez*³ című 1970-es tanulmányának margóján olyan potenciális tanulmányok, ma is monografikus kifejtésre érdemes ötletek vannak, mint: „Brecht és a kínai színház”, „Ady és az újromantika”, „Schiller tragikumfelfogásának kantianus-sztoikus eredete”, „a táj mint művészi konstrukció”, „naturalista törekvések és Gründerzeit-ellenállás”. Amikor pedig például az irodalmak közötti folyamatok fáziseltolódásait illusztrálja (gyors ecsetvonásokkal) ugyanebben a tanulmányban Barta János, lényegében már a többidejűségek egyidejűségéről beszél – ahogy a mai hermeneutika szóhasználatából ismerős. Ha aztán arról az olvasási tapasztalatról „ejt el” megjegyzéseket, hogyan válik transzparenssé például Babits lírája Browning vagy Swinburne felé, úgy hogy már nem (is) csak Babitsot olvassuk, azzal voltaképpen az intertextualitás olvasási tapasztalatát villantja elénk. Amikor pedig a komparatisztika alapegységének a nemzeti irodalom helyett (vagy mellett) a nem csupán nyelvi alapokon, hanem a saját-idegen mentális oppozícióján szerveződő kollektívumokat, zónákat és régiókat ajánlja (provizórikus ötletként!) Barta János, lényegében a kultúra-tudomány felé mozdítaná el az összehasonlító kutatásokat. S ugyanígy: Barta marginális ötlete elébe megy az időnek, amikor például a befogadás felől kívánja értelmezni a hatást, ahol a rokonság vonzó és az idegenség taszító hatásainak erőjátéka érvényesül, hisz ez a feltevés a hermeneutika és recepcióesztétika megértésmoделljét implikálja. Érdekes, hogy ez a tanulmány önmagát egészenben is marginálisnak minősíti egyébként, hisz az alcímbe

(*Kísérlet*) nem-autentikus kísérletként jelöli meg műfaját. S valóban – kapóra is jön az én Barta-értelmezésemnek ez az alcím – e szövegnek már az alapkoncepcióját is olyan tézis adja, amely Barta János más tanulmányainak inkább csak szupplementuma lehetne. A történeti, kultúrtörténeti folyamatok bizonyos energetikai modelljéről van szó, mely a platóni dünamisz, az arisztotelészi entelekheia fogalmából elindulva, a romantikus történeti hermeneutika s bizonyos modern művészetfilozófiáik állításaival párhuzamosan (Gadamer *Igazság és módszer*ének Ranke- és Droysen-fejezetére, illetve Gottfried Boehm *Absztrakció és realitás* című tanulmányára hivatkozhatom itt⁴) úgy véli, a valóság nem annyira tárgyiasságok diszkrét sora, hanem energiák, erők és ellenerők dinamikus játéka. Hogy ez a valóságkonceptió mennyire produktív a művészeti kölcsönhatások és recepciók folyamatok leírására, azt kíválóan bizonyítja maga a tanulmány.

Barta János gyakran nevezi kitérőknek, illetéktelen kalandozásoknak egyébként más munkáit is, melyek a német irodalomról szólnak,⁵ vagy a német és magyar irodalom kapcsolatait érintik,⁶ vagy ezek párhuzamos jelenségeiről beszélnek.⁷ Ezek azonban, a Barta-szupplementumok természete szerint, nemcsak rendkívül gondolatgazdagok, hanem ma is inspirálóak.

A *Lotte Weimarban* című Thomas Mann-regény zárlatának a hungarológusi pálya margójára szorított értelmezése nemcsak plauzibilis műinterpretációt képvisel, hanem izgalmas művészetontológiai kérdést is implikál. Barta ugyanis sem nem vízióként, s nem is realitásként értelmezi a mű végén Lotte és Goethe talányos beszélgetését a hintóban, s ez azt jelenti: sem nem monologikusként, s nem is dialogikusként, hanem az ideák imaginárius szintjén (ahogy ő maga nevezi), s beszédszerkezetét a platóni dialógus dialogikusságaként olvassa. A képzelt, a tényleges, az imaginárius hármas realitásszinjét játszatja itt egybe Barta János – tanulmányának gazdag implikátumú (a fiktív és reális triviális és művészetelméletileg alkalmatlan oppozícióját átlépő) téziseként. Az ugyanakkor, hogy Barta a platóni dialógus kapcsolódását a regényben szervesen (s ez azt is jelenti ebben a művészetkonceptióban, hogy fogyatékos) applikációként, vagyis nem a mű struktúrájából adódó, immanens elemként értékeli, már olyan pont, ahol a Barta János értelmezői előfeltevésének – a műimmanencia premisszájának – korlátja (természetes korlátja) mutatkozik.

Rendkívüli szupplementumnak tarthatjuk Barta János Rilke-szövegét, melyet *Rilke-versek magyarul* címmel az 1961-es műfordításkötet recenziójaként publikált.⁸ Az érett tudós pályáján amúgy is marginálisnak számító műfaj zárójeleiben ugyancsak egy potenciális Rilke-tanulmány (sőt monográfia) van elrejtve. Méghozzá olyan, melynek megértés-premisszái az az idő tájt kanonikus „marxista” irodalomtudományi diskurzussal szemben Rilke egzisztenciálfilozófiai olvasatával érintkeznek. 1962-ben (sic!) Barta olyan művekre hivatkozik, melyek néhány évvel korábban jelentek csak meg Németország-

ban,⁹ s még izgalmasabb, hogy ez az alkalmi recenzió bizonyos mértékig már Käte Hamburger 1971-es híres *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*¹⁰ című tanulmányának egyes téziseit is előrevetíti.

Barta Rilke líráját „különös perspektíva-költészetnek” nevezi, melyet a „meghökkentő rá-látások”, „kettős látások”, „perspektivikus megjelölések”, s a „szemlélet és kép párhuzamosítása, összeolvasztása” jellemez. Barta János ezen „odavetett” megjelölései mind a látással kapcsolatosak, s valóban Rilke költészetének legalábbis egy igen jelentős szakaszában a látás (schauen), látni tanulás, látni tudás mint a fenomenologikus megértés (értethetjük úgy is: Wesensschau – lényeglátás) alaphelyzete tematizálódik, s jelöli ki a versszöveg szerveződését is. Ez a rilkei versjelenség, mely Bartánál mondhatni gondolati arabeszk, a németországi Rilke-értelmezések alappillére (Käte Hamburger például egész tanulmánykötetet szentel ennek a kérdésnek). Sokértelmű lehetőséget rejtenek Bartának azok a megjegyzései is, melyeket Rilke nyelvi eljárásaira vonatkoztatva tesz. Az elvont fogalmak főnevesítése (ahogy ő mondja: „mitizálása” – ma úgy mondanánk: szubsztancializálása) vagy a segédigék nominalizálása Barta szerint olyan eljárások, melyek e költészetben a „konkrétum és absztraktum közötti lebegés”-t állandósítják. Olyan eljárásokként is, melyek ezt a lírát – hermeneutikai fogalommal – saját nyelviségébe zárják. Barta azt mondja erre a jelenségre: „nagyon német költő Rilke”. Vagyis: ez a megjegyzés azt is implikálja, hogy Rilke költészetét a német nyelv impulzusai és lehetőségei legalább annyira preformálják, mint bizonyos nem-nyelvszerűnek látszó bölcséleti elemek. Fordíthatatlansága is inherens minőség ezzel, amint erre Barta maga is kitér. Mint mondja, „a rilkei költészet a mi nyelvünkön egy jó árnyalattal konkrétabb, de egyszerűbb is”. Érinti a recenzió a Rilke-vers kompozíciós technikájának kulcsát is, az abszolút kezdést (Barta „kiemelő verskezdés”-nek nevezi), mellyel Rilke nem úgynevezett életszerű lírai szituációval intonálja szövegeit, hanem azt a hatást kelti, mintha egy folytonos verstörténés épp hallható, épp textualizált fázisa volna „csupán” az aktuálisan olvasott szöveg. Hogy aztán az alkalmi recenzió még olyan kérdések horizontját is megnyitja bizonyos betoldásaiban, mint a fordítás, a műfordítás interpretációs természete, mint ezen interpretáció ab ovo „hűtlen hűsége” (ami a megértés paradoxalitását – azt, hogy a megértés átértelmezésként lehetséges – jelenti), vagy azt, hogy amit műfordításként olvasunk, az valamilyen *dazwischen* a fordított és a fordítás szövege között – vagyis hogy a műfordítás hermeneutikai probléma, s így a műfordítást (is) vizsgáló komparatistikának hermeneutikai horizontja is van – olyan gondolatcsírák (vagy gondolat-esszenciák), melyek különlegesen ellenpontozzák Barta versolvasásának itt-ott leegyszerűsített passzusait. Az irodalomtudományi előfeltevésekből adódó olyan lapszusokra gondolok, ahol a tartalom–forma kettőse, vagy az élménylírai dekódolás vezeti az értelmezőt. Például ilyenformán: „Persze maradandó tartalmát tekintve nem

volna ez a lírai világ olyan bonyolult. Igaz, az alkotó élményi világa elég konfliktusos, [...] lényeges mondanivalója mégis valami végtelenül gyöngéd életszeretet, amely elsősorban az élet elesettjeit és a természetet, aztán és főként pedig a »dolgozók«, a »tárgyak« oly gazdag világát foglalja magába; [...]. Mi teszi hát ezt a mondanivalót költői megjelenésében olyanná, hogy egy-egy versének, szavának, szimbólumának értelmezése körül nem tudunk dűlőre jutni?” (Nem mintha ismeretlen volna a németországi germanisztikának még későbbi Rilke-írásaiban is e költészet rejtélyét az úgynevezett mondanivaló egyszerűségének és a forma bravúrájának keverékeként olvasni.)

S folytathatnánk a sort Barta János más komparatistikai tanulmányaival (legelsőbben a magyar és a német irodalmi kapcsolatokat tárgyaló *Magyar és német realizmus Arany korában* (németül *Die ungarische Literatur und der poetische Realismus* címmel),¹¹ melyben bizonyos teoretikus előfeltevések és marginálisnak tetsző részletmegfigyelések hasonló kontrapunktikája figyelhető meg. Az időbeli korlátok miatt azonban egyelőre ennyi illusztráció is elegendő lehet talán.

Nem azt kívánom mondani ezzel, hogy Barta János tudósi életművének van egy korszerűtlen főtengelye és egy korszerű melléktengelye. Úgy látom inkább – Kulcsár Szabó Ernővel némileg ellentétben (az *Egyéniség a megértés horizontváltásában* című tanulmányának arra az implikátumára célzok, mely szerint Barta János életművét nem vitte kényszerpályára a szocialista kultúraideológia)¹² –, hogy Barta János tudományos értekezéseinek ezek a mellékágai az elfojtott – úgy értem, az akkori tudománypolitikai diskurzusban meg nem írható – zónái, melyek ma épp azon okokból tetszenek fontosnak, „melyek folytán mellőztettek”. S nem is csak intézményi repressziót értek ezen, hanem azt, hogy az a nyelv, melyet Bartának ezek a megjegyzései – szupplementumai – implikálnak, oly idegenként hathatott az ötvenes-hatvanas években, hogy még nyelvként (szaktudományos diskurzusként) sem értették volna, egész pontosan nem is akként értették. Barta János szövegeinek szupplementumai az akkori tudományos diskurzusban is csak szupplementumként jelenhettek meg és úgy is viselkedhettek. Nem véletlen, hogy ezek az alapvető mellékességek – *kardinális margináliák* – nem is a közvetlen tanítványok, hanem egy későbbi tudósgeneráció, legfőképpen talán épp a mai magyar hermeneutikai iskola (Kulcsár Szabó Ernő és tanítványi köre) munkáiban váltak *fő szövegekké*. Ami azt is jelenti, hogy Barta János tudósi életművének hermeneutikai és összehasonlító művészettudományi implikáit talán először jelenkorunk folytatja (és folytathatja). Az intuíciónak az „elmélet fényeivel irányt adó”¹³ tudós az elméletalkotásnak adhat ma inspirációt.

1 Jonathan CULLER, *Dekonstrukció*, Bp., 1997, 198.

2 BARTA János, *Önarckép = Uő, Évfordulók. Tanulmányok és megemlékezések*, Bp., 1981, 400–401.

3 Helikon, 1970, 2, 139–151.

4 Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 153–160. Gottfried BOEHM, *Absztrakció és realitás. Művészet és művészetfilozófia a modernitás korában*, Athenaeum, 1991, 1, 115.

5 BARTA János, *Vision oder Wirklichkeit? Über die Schlusszene der Lotte in Weimar*, Német Filológiai Tanulmányok, 1975, 17–26. BARTA János, *Die Forderung des Tages*, Thomas Mann, Nyugat, 1929, 747–749.

6 BARTA János, *Deutsche Literatur in Ungarn*, Ungarische Jahrbücher, 1927, 236–239. = Uő, *Rilke-versek magyarul*, Alföld, 1962, 2, 115–121.

7 BARTA János, *Magyar és német realizmus Arany korában*, ItK, 1967, 615–621. = Uő, *Die ungarische Literatur und der poetische Realismus. Studien zur deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen*, Berlin, 1969, 312–339.

8 BARTA János, *Rilke-versek magyarul*, 115–121.

9 Else BUDDEBERG, *Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie* (1955), illetve Otto Friedrich BOLLNOW *Rilke-kötetére* (1956) – bár a maga Rilke-interpretációjában keveset vett át ezekből a tanulmányokból Barta János.

10 Käte HAMBURGER, *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, Käte HAMBURGER (Hg.), *Rilke in neuer Sicht*, Stuttgart, 1971, 83–159.

11 Adatait lásd a 7. jegyzetnél.

12 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az egyéniség – az olvasás horizontváltásában. Vonások Barta János szellemi arcképéről* = Uő, *A megértés alakzatai*, Debrecen, 1998, 132–148.

13 „Ami tanulmányaimat illeti, a témaválasztás egy kicsit mindig inspiráció dolga volt nálam. És most hadd vallom be ezeknek az inspirációknak egyik titkát [...]. Szóltam már róla, hogy filozófiát, irodalomelméletet, karakterológiát mindig olvastam; tudtam, hogy nem leszek elméletíró, de az elmélet fényével próbáltam a magam intuíciójának irányt adni” – írja *Önarcképében* (*Évfordulók*, 401.).

Márai Sándort levelező taggá választják

(Kanonizálás és/vagy kisajátítás)

„Csak a szabadság légköre termékeny: igazi műveket szül és hozzá való közönséget.”

(Márai Sándor)¹

Márai Sándor kanyargókkal teli pályája optikai csalódásokban gazdag. A külső történet fokozatos beérkezést beszél el: a politikailag felfogható (első) emigrációtól kezdve a hivatalos elismerésig, a külföldi tudósító státustól a belső munkatársi pozícióig, a kísérletező költőtől a sokat utánzott, népszerű prózák és drámák szerzőjéig. Mintha 1944-ig szabályos írói karriert kísérelhetnének figyelemmel, szemmel tartva Márai életét és könyveit, tágabb értelemben vett közéleti megnyilvánulásait. Ebben a tézissé válható feltételezésben megerősítenek részint azok a kevésbé esztétikai vonzáskörbe sorolható gyanúsítgatások és támadások,² amelyek Márait a szélsőjobb és a szélsőbal felől érték,³ részint azok a kritikai megnyilatkozások, amelyek egyfelől az 1940-es esztendőkből fogalmazódtak határozottá a Márai-stílussal szemben, másfelől azok a Márai-magatartást egyoldalúan és irodalompolitikailag irányítottan bíráló fejtegetések, amelyek a Márai képviselte polgári attitűd és irodalma érvényességét (és korszerűségét) kérdőjelezték meg. Leegyszerűsítve: a növekvő olvasottság, a mind szélesebb körű befogadás és az ebben a folyamatban hivatalosságba kerülésre törekvést látó gyanú szinte az 1930-as évek közepétől velejárója a Márai-pályának; minek következtében az 1945 után irányított Márai-ellenesség korábbi előfeltevésekre alapozódott. Alig titkolt célja szerint: Márainak nemcsak a hivatalosságból, irodalomtörténeti-kritikai helyéből való eltávolítása, hanem lényegében teljes kiiktatása egy egészen más rangsor szerint fölépített-megszervezett irodalomtörténelemből.

Minden írói pálya során fölfedezhető a törekvés önnön el- és befogadtatására: annak tudatosítására, hogy a szerző által képviselt irodalomnak részt kell kapnia (nem egyszerűen az irodalmi életben, hanem ennél tágabb körben, így) az irodalmi mechanizmusban. Valójában minden egyes szerző törekszik az elismertetésre, és annak tudomásul adására-vételére is, amit Milan Kundera egy helyütt ekképpen fogalmazott meg: „...a történelem folyamán egy-egy művészet fogalmát (mi a regény?), akárcsak fejlődésének irányát (honnan jön, hová tart?) minden művész, minden új mű újra és újra meghatározza és újra-meghatározza. A regény történetének értelme ennek az iránynak a keresése, állandó megteremtése és újrateremtése...”⁴ Kundera Rabelais-ből indul ki, akinek fő művét a belőle merítő utókor alkotta regény-

nyé (Sterne-től Chamoiseau-ig),⁵ azaz beillesztődött a „regény történetébe”. A kortársi kritika regényelemzéseiben abban a viszonyrendszerben gondolkodik: megsérti-e a kimondatlan/leíratlan elvárásrendet az új mű; belőle, felőle értelmezhető-e a regénytörténet (több százados) eseménysora? Márai kritikai befogadása jó darabig – a természetes kételkedések ellenére – töretlennek mondható, a körülötte kialakult-szerveződött „legenda” is fokozatosan épült, és ehhez természetszerűleg, akarva-akaratlanul, hozzájárult maga az író is. Szerepvállalásai, illetőleg a szerepek elutasítása, önlegitimációs törekvései (újságíróként nemcsak bel- és külpolitikai problémákról írt, hanem kritikusként is tevékenykedett, nyelvművelői munkásságot is kifejtett, irodalompolitikai ügyekben szintén igen határozott véleményt nyilvánított stb.) írói profilt rajzoltak ki; részint olyat, amelyet maga tervezett meg (a szerepléstől fokozatosan elzárkózó, műhelyében rejtőző, nem szívesen nyilatkozó alkotót), részint olyat, amelyet újságcikkeiből és nem utolsósorban a *Színházi Életből*, a *Délibábból*, a *Film*, *Színház*, *Irodalomból* olvastak ki az írói pálya minden apró részlete iránt érdeklődő olvasók. Az olyan típusú műveket, mint az *Egy polgár vallomásai*, a *Napnyugati őrjárat* vagy a *Kassai őrjárat*, nagy valószínűséggel nem kizárólag „fikció”-ként, szépirodalomként olvasták, hanem benne szerzői önéletrajzot, „vallomást”, ha úgy tetszik; dokumentumot kerestek és találtak. Márainak ez a kettős értelmezése – a regénytörténet folytatójáé és az érdekes személyisége, aki önéletrajzban, naplókban, útleírásokban leleplezi önmagát (e művek egyes szám első személye magáé az íróé, nem pedig az író által létrehozott elbeszélőé) – már korán jellemzi a Márai-befogadást. S ez egyfelől hangsúlyozott különállást biztosít számára, másfelől – ugyanakkor – felkínálja (a hivatalosság részéről is) a be- és elfogadtatás lehetőségét.

Különállás olyan értelemben, hogy elsősorban az *Egy polgár vallomásai* zárófejezetében látszólag egyértelműen kijelöli (az író és/vagy az elbeszélő) a maga helyét a világban, illetőleg az irodalomban, és ennek révén a maga hagyományértelmezését is körülírja. Olyan művész járja a maga útját, aki pontosan tudni látszik ismeretei körét, sőt világnézeti elkötelezettségének (azaz a pártoktól, a napi érdekektől való függetlenségének) jelentőségét és gondolati megalapozottságát. Valamint az egyetemessé mélyült válság periódusában a nyelvnek és használatának problematikus voltát, miből is következhet a főntebb már érintett nyelvművelő/-védő munka vállalása, de éppen úgy következhet a saját nyelv szembeállítás is a triviálissá sekélyesedett és más írói nyelvekkel szemben.

Mindezzel jórészt párhuzamosan a(z írói) lét külső eseményei mintha mást sugallnának. Az aligha lehetne vitás, hogy Márai jó darabig még a *Nyugat* körével sem (legfeljebb egyes munkatársaival) tartott fenn kapcsolatot. Inkább adott egy kis ideig *A Tölb*a írásokat, illetőleg az 1930-as évek közepéig harcos irodalmi és nem csak irodalmi ellenzéki hangokat hallatott. Ám az 1930-

as esztendők közepén nem pusztán Babits Mihállyal enyhült majdnem baráti-
 tivá korábban kisebb feszültségekről tanúskodó kapcsolata,⁶ hanem a kortár-
 sak igen furcsállták, hogy az *Ujságból* Kosztolányi Dezső halála után a *Pesti*
Hírlaphoz lépett át – bár Varannai Aurél emlékezésének ama passzusa⁷ alig-
 ha bizonyítható, mely szerint Márai karrierjét építendő lépett volna át a libe-
 rális laptól a szerinte „színtelen kormányparti”-hoz (ugyancsak Varannai
 emlékezik olyképpen, hogy Márai a választásokon a szociáldemokratákra
 szavazott volna; ezt az állítását sem lehet bizonyítani, de a magam részéről
 Márai későbbi megnyilatkozásai alapján lehetségesnek vélem).⁸ Az azonban
 bizonynyal feltűnést keltett, hogy Márait nemcsak tagjává választotta a Kisfa-
 ludy Társaság, amellyel szemben – nem is oly nagyon régen – állást foglalt,
 hanem Márai elfogadta ezt a beválasztást, székfoglaló előadást tartott, s a to-
 vábbiakban – igaz, szerény mértékben – részt vett a Társaság munkájában.⁹
 Annak a Társaságnak lett Márai tagja, amely ugyan igyekezett nyitni a *Nyu-
 gat* irányába, de amely alapvetően konzervatív nézeteit nem adta föl. Az meg
 kíváltképpen érdekesnek minősíthető, hogy Márai baráti kapcsolatba került
 Voinovich Gézával, mint ezt levelezésük igazolja.¹⁰ Bár el kell ismernem,
 hogy Márai Arany János-tiszteletének is lehetett ebben némi része. A Kisfa-
 ludy Társaságtól egyenes út vezetett a Magyar Tudományos Akadémiáig,
 miközben Márai (nem karrierizmusból!) munkatársa lett a Herczeg Ferenc
 nyolcvanadik születésnapjára készített ünnepi tanulmánykötetnek (Szabó
 Lőrinc társaságában),¹¹ s akadémiai ajánlóinak névsora Márainak a hivatalos-
 ság részéről történt elfogadását tanúsítja. Herczeg Ferenc mellett Voinovich
 Géza, Szász Károly, Pukánszky Béla és Csathó Kálmán írta alá az ajánlást,¹²
 amelynek szövegét érdemes lesz majd alaposabban szemügyre vennünk.
 Egyelőre részösszefoglalásul állapítsuk meg: Márai művei 1929-től folyama-
 tosan, több kiadásban jelentek meg, s kivétel nélkül mindegyik, bár külön-
 böző mértékben, erős kritikai visszhangot mondhatott a magáénak – még új-
 ságcikkei egy részének egybegyűjtése is lehetővé vált (*Bolhapiac*, *Kabala*), re-
 gényei mellett novelláskötete is napvilágot látott. Mindez, főleg akkor, ami-
 kor a Révai lett kiadója, íróársaihoz képest meglehetősen anyagi jólétet bizto-
 sított számára. S bár nemcsak elismerő bírálatokban volt része, a „hivatalos-
 ság” egyelőre várakozó álláspontra helyezkedett. *r.r.* (azaz Császár Elemér) a
Budapesti Szemlében ismertette a *Bébi, vagy az első szerelem* című regényt, *Egy*
új regényíró főcímmel, korántsem elutasítólag.¹³ A mű „belső igazság”-át em-
 legeti; azt, hogy „Máraiban határozottan van tehetség – írókészség meg ép-
 pen –, de művészi érzéke még nem tisztult ki...” S amit kifogásol: „Fölösle-
 ges epizódokkal, henye alakokkal terheli túl a mesét, s magát a cselekvényt
 csak a regény derekán indítja meg – [...]. Nagyobb baj, hogy szeret túlozni
 [...]. S már több a túlzásnál, lélektani képtelenség, s kockáztatja a regény ha-
 tását...” Császár tehát nem fogadja ellenségesen az „új regényíró”-t, s az a
 meglátása, hogy a regény fölvezetése túl hosszú, állandóan visszatér a

Márairol írók fejtegetéseiben.¹⁴ Azt azonban kiegészítésül meg kell jegyeznem, hogy több mint tíz esztendő telik el, míg újra Márai nevére bukkanhatunk a *Budapesti Szemlé*be belelapozva. Előbb *Panoptikum* című összeállítását olvashatjuk 1942-ben, 1943-ban adja közre itt *Az író és a nemzetnevelés* című előadását, 1944-ben itt jelenik meg akadémiai székfoglalója: a később kötet-címmé előlépő *Illet és nemzedék*, illetőleg a *Marcus Aureliusról* szóló írás. A *Vendégjáték Bolzanóban* ismertetésére már 1940-ben sor kerül, az *Ég és földére* 1942-ben, a *Sirályéra* 1944-ben; Rédey Tivadar *Három színházi bemutatójában* Márai premierjéről is szól (1943-ban), s Márai két ízben kap színdarabjaiért akadémiai díjat. Egyszóval a hivatalos beérkezés szinte tökéletesnek mondható, tőle és róla publikál a korábban messzire elkerült, talán látókörébe sem jutott *Budapesti Szemle*.

Kérdés, mivel szolgált rá minderre írónk? Ha írói-újságírói pályájának az 1930–1940 közötti évtizedét tekintjük át, következetesen antifasiszta magatartás olvasható ki újságcikkeiből,¹⁵ emlékezetesen bátor magatartása az ausztriai események „lereagálásakor”; s bár az *Újságban* határozottabb a hangnem, a *Pesti Hírlapba* írva is okot ad majd a cenzúrának a betiltásra.¹⁶ Ami pedig az irodalompolitikát illeti, vitathatatlan az évtized közepén közelkedése a *Nyugathoz*. 1930-ban erőteljesen bírálja Hankiss és Juhász franciák számára készített könyvének egyoldalúságát: „reakciósan igazságtalanok mindennel és mindenkivel szemben, személlyel és eszmével szemben, mely a tanári konferenciaszobába laposított magyar világkép kereteibe nem illik”;¹⁷ 1932-ben a Pen Klub körül kirobbant „botrányban” a „reakciós kisebbség” ellen, Móricz Zsigmond és Krúdy Gyula mellett foglal állást,¹⁸ 1936-ban kiáll az üldözött Karl von Ossietzky mellett, és szembefordul a korábban szívesen olvasott Knut Hamsunnal, aki megtagadta a közösséget Ossietzkyvel.¹⁹ Ugyanebben az esztendőben írja: „Olyan társadalomban akarok élni, ahol nem változó divatok döntik el, hogy mi az író toll számára a »közérdek«, hanem a sarkcsillag-biztonságú, örök törvény...”,²⁰ még mindig 1936-ban köszönti a *Magyarország felfedezése* sorozatot, kiemeli Veres Péter könyvét, *Az Alföld parasztságát*. Egyébként Veres meglátogatta Budapesten Márait, egy óra hosszat beszélgettek.²¹

Ezek mellé a szinte taláalomra kiválasztott és bőséggel szaporítható zszurnalisztikai megnyilvánulások mellé lehetne tenni például a *Napnyugati őrzáratnak* a nyugati demokráciák életrendje mellett tanúskodó oldalait. Nem is szólva *A kassai polgároknak* a színpadról szóló üzenetéről, amely a jog, az európaiság, a gonosznak való ellenállás tanulságát hirdette. Úgy lehetne talán fogalmazni: a Márai-életműben a korai korszaktól kezdve az utolsó naplórészletekig egy olyan polgártudat és -eszmény kap művészi formát, amely valójában különbözik attól a „hivatalos” irodalom-elképzeléstől, amelynek mind a Kisfaludy Társaság, mind az Akadémia „illetékesei” a letéteményesei voltak. Már most előlegezem: akár néhány következtetést is le-

vonhatnánk abból a tényből, hogy Márai székfoglalójakor a beiktató beszédet nem az irodalomtörténész, az egykor Ady Endréről és a legújabb magyar líráról könyvet szerző Horváth János, hanem az irodalomtörténészből nyelvtörténésszé lett osztályelnök: Pais Dezső mondta el. S bár Márai és a Társaság, valamint Márai és az Akadémia között a taggá választással létrejött a kompromisszum egy fajtája, a tagok többsége és Márai között nem halványodott el a különbség. S ha a személyes viszonyt tekintve Herczeg, Csathó és mások meg Márai között nem volt is ellentét, irodalomfelfogásban nem közeledtek egymáshoz. Annak ellenére sem, hogy Márai értékelése Herczegről sokkal méltányosabb volt, mint az 1945 után berendezkedő új hivatalosságé. Ehhez hadd tegyem hozzá: Márai Sándor csatlakozott azokhoz, aki a *Nyugat* megszűnését követően olyan folyóiratban gondolkodtak, amely legalább részben segítette áthidalni a magyar irodalom megosztottságát; a *Magyar Csillag* munkatársa lett, és még azzal a Kodolányi Jánossal sem tagadta meg együttműködését – legalábbis egy közös nyilatkozat erejéig –, aki nemigen nyilatkozott róla elismeréssel.²²

Többféleképpen magyarázható Márai részvétele egymással igencsak ellentétes intézményekben. A „mindenhová”, tehát sehová sem „igazán” tartozó Márai magatartására lehetne illeszteni Kosztolányi művésztávozatainak egyikét, a homo aestheticusét, aki csak a rigorózan és mereven moralizáló egyoldalúságával és kizárólagosságra törekvésével nem vállal közösséget. Tetszetős, ám feltehetőleg erősen vulgarizáló értelmezéshez vezetne ennek végiggondolása. Annál is inkább, mert Márai éppen az 1940-es években (és ennek majd akadémiai székfoglalójában is tanújelét adja, tapintatosan, ám félreérthetetlenül!) a *Jónás könyvében* körvonalazott magatartás és megszólalás szellemében cselekedett, akár nemzetnevelési röpiratára, akár újságcikkeire gondolunk. A kettészakadt irodalom problémája mindig foglalkoztatta, az 1930-as években Babits és a nyugatosok mellé állt, azután lépett be a Kisfaludy Társaságba, hogy előtte már többen a *Nyugat* köréből szintén tagjai voltak. A *Nyugat* megszűnésével pedig joggal érezhette úgy, hogy a hagyománytörténésben erőszakoltan előidézett diszkontinuitás jött létre, amely mindenképpen nehezíti az együvé tartozó, bár világnézetileg és esztétikailag más parton álló írók összefogását. S bár azt feltehetőleg sosem gondolta, hogy közvetíthet az MTA-ba választott írók és a *Magyar Csillag* szerzői között, és erre a közvetítésre egyik részről sem mutatkozott igény, személyében példázhatta a sok helyen számon tartott, számba vett, de szellemi függetlenségét őrző író esélyeit egy sokféleképpen megosztott korszakban. Óvatosan fogok fogalmazni: nem tartom teljesen kizártnak, hogy Márainak a Társaságba, majd az Akadémiába beválasztásával az „illetékesek” messzemenő irodalompolitikai célt tűztek ki maguk elé, de azt kizártnak tartom, hogy Márai oly naiv lett volna, és oly járatlan a magyar irodalom működési/működteté-

si rendszerében, hogy tétlen szemlélője vagy áldozata lett volna valamiféle, személyét érintő manipulációnak.

Néhány megjegyzés még mindig szükségesnek tetszik az akadémiai választás és az ott leírtak/elhangzottak elemzése előtt.

1) Bár elsősorban Márai megnyilatkozásaira lehet támaszkodni, nemigen szükséges kételkedni több ízben megírt, hangoztatott bon mot-ja „őszinteség”-ében: a beérkezés gyanús voltáról van szó, arról nevezetesen, hogy a siker oka többnyire vagy általában a félreértés. S az ilyen típusú siker – ez olvasható ki írásaiból – végigkísérte pályáján. Kérdés persze, miféle sikerre céloz írónk. Alig mérhetőre – olvasom ki költőkről, írókról közzétett cikkeiből. „Úgy látszik, egy költő nemcsak az, ami a műve. [...] De egy nagy szellemi jelenség, a jelek szerint, nemcsak az, amit írt” – állítja Byronról szólóvást. „Az európai irodalom egyik legnagyobb írója itt élt közöttünk, s voltak évtizedek, mikor idehaza éppen csak eltűrték és megbocsátották neki, hogy él és író” – ki találná el, hogy ez a *Móricz Zsigmond hagyatékában* olvasható? „Hogyan értékelik ma hazájában Büchnert, az embert és író, aki meghalt, mert nem akart szabadság nélkül élni?... Nem tudjuk. Csak idézzük emlékét, mert alkalom van rá, s mert szükséges is.”²³ Három változat az írói utóéletre, amely a „siker” vonzaskörébe aligha sorolható be, viszont amelynek önértéke helyettesíti a sikert, amely ez esetben nem következett el, vagy nem *akkor*, amikor időszerű lett (volna), s főleg nem „úgy”. Ami viszont azt eredményezi, hogy az említett szerzők nem ott foglalnak helyet egy képzeletbeli – univerzális – Pantheonban, ahol – Márai szerint – kellene. Efféle félreértéseknek a kortárs kritika is oka lehet, amikor nem számol egy mű helyi értékével – vagy csak azzal számol.

2) Egy mű, egy író sikertörténetében külsőségek, „irodalmon kívüli” tényezők is szerepet játszhatnak, olykor a leginkább ilyenek. Márai nem szívesen volt interjúalany, mert tartott attól, félreértik szavait. Megnyilatkozásainak manipulálása végül is olyan értelmet kölcsönözhet aggályosan kigondolt mondatainak, amelyek kielégítik ugyan a mindig „szenzáció”-éhes közönséget, de amelynek az ellenkezőjét gondolta, mondta, írta/írja. S itt kétfelé ágazik a mondandó: az újságírók felületessége, felelőtlensége az egyik veszély-lehetőség, a másik sokkal mélyebbről eredeztethető, a szavak használati értékének elveszése, a szavak kiüresedése, a szavak kommunikációs esélyeinek csekély volta. Az áhítat nélkülivé lett korszakban a kisebb érték megsemmisítheti a számottevőbb értéket (ez Broch megfigyelései közé tartozik), s az írástudók árulása egyben az irodalmat a könnyebb ellenállás irányába terelte. Márai nem a nyíltan üzletszerűséget vállaló irodalomtól félt, a „regénygyáros” Edgar Wallace halála alkalmából így elmélkedik: „Wallace sokkal becsületesebb volt, mint azok az álszakállas irodalmi ügynökök, akik színleg a literatura passepartoutjával jutnak el a népszerűséghez, s arrogáns csomagolásban és ezüstpapírban ugyanolyan izét árulnak, mint ez az angol nagy-

iparos, akinél sokkal rosszhiszeműbbek [...]. Gyáros volt, tervező, munkás és kereskedő egy személyben [...] korrekten, ügyesen és jóhiszeműen a kor szellemtelenségéből csinált üzletet. Ő volt az írástudatlan, aki csak árult, elmentében az írástudókkal, akik elárultak.”²⁴

Aligha meglepő, hogy Márai kissé riadtan figyelte, mint lesz „divatos” íróvá; az ő eszménye az írók írója volt, Krúdy Gyula: „Csak az írók szektája becsülte s az a néhány olvasó, aki annyira ért a betűhöz, mint az írók közül is kevesen.”²⁵

3) Márai többször visszatért az írói munka megítélése mértékegységének a kérdésére. Ezt a mértékegységet az *ellenállásban*, a nietzschei értelemben vett korszerűtlenségben jelölte meg. Másképpen talán úgy írható ez körül, hogy a divatossal, tetszetőssel, ál-modernnel szemben (igaz, ezek a megélhetés biztonságát kínálják) a látszólag hagyományosba kell térni, meg kell őriznie az írónak saját műfaját. „A tetszetős műfajok mindenfelé szívesen fogadják bérbe a zseniket; a film, a könnyű színház, az olcsó irodalom természetesen gavallérosabban fizet a meghódolt szellemnek, mint a zord prófétáknak, akik unalmas és érdektelen magányukban kellemetlen remekműveken törik fejüket [...]. A világ nem jutott volna oda, ahová eljutott, ha a szellem embere nem hódol meg feltétlenül a pénznek [...]. Jellem és önfeláldozás nélkül emberi zseni nem alkotott még nagyot...”²⁶

Talán ennyi elég annak dokumentálására, mily messze helyezkedett Márai attól a „hivatalos” irodalomfelfogástól, amelynek intézményeit belépésével – részben – legitimálta, illetőleg mennyire másképpen volt ő „korszerűtlen”, mint a „hivatalos” irodalom.

A kérdés továbbra is kérdés marad: mit vártak egymástól? Hogy miért éppen Máraira esett a választás (és nem korábban Kosztolányira például), arra nem könnyű válaszolni, jöllehet a probléma éppen Pais Dezső beiktató beszédében merül föl, méghozzá kissé váratlanul. Az sem teljesen világos, hogy Máraival együtt miért Zilahy Lajos volt a másik jelölt,²⁷ aki korábban ugyan közvetítői szerepben tűnt föl a kormányzat és az írók között, s később látványos közéleti megnyilvánulásaiival hívta föl magára a figyelmet (ilyen volt a terv a kitűnőek iskolájának létrehozására), ám írói súlyát és jelentőségét tekintve aligha mérhető Máraihoz. Ha ellenben az irodalmi minőség kevesebbet nyomott a latban, akkor az irodalompolitikai szándékok jelentősége megnőhetett. Az bizonyos, hogy Márai bevonása a „társasági” és az „akadémiai” közösségbe inkább az intézményekre vetett jó fényt: hirdethette, hogy nem engedve a hagyományőrzés méltóságából a korszerűségtől sem idegenkednek. Márai „nyeresége” beválasztásaival ennél kevesebb lehetett. Hiszen publikálási nehézségei nem voltak, az ellene indított támadások személyiségét, írásait még érdekesebbé teheték, többektől irigyelt tekintélye nem gyarapodott a hivatalos elismerésekkel. Akkor tehát irodalomfelfogások közötti kompromisszumról beszélhetnénk? A Kisfaludy Társaság-beli székfoglalást

celebráló Voinovich Géza üdvözlő beszéde és Márai Sándor székfoglalója igen finoman érzékeltette a távolságot, mindez azonban nem szünteti meg a följebb föltett kérdésben összegzett problémát. A Kisfaludy Társaság és a Magyar Tudományos Akadémia befogadó gesztusaival (éppen úgy, mint az elutasítóval) kanonizált (illetőleg tanúsította a kánon lényegi változatlanságát).²⁸ Ugyanis mód nyílt arra, a tagajánlás hagyományos formáinak keretei között, valamint az üdvözlő beszéd révén, hogy (nevezzük így) a hivatalosság a maga irodalomestményébe iktassa be a befogadandó életművét, a maga esztétikai normái szerint értékelje, és akképpen értelmezze, mint a hivatalos kánonba nem egyszerűen beilleszthetőt, hanem mint annak megfelelőt. Minek következtében az a kánon, amely nemcsak az intézmények irodalomtörténeti elvárásai szerint módosulhat (a lényeg föladása nélkül), az intézményekkel személyi vagy más kapcsolatban álló további intézmények tevékenységi körét is meghatározza: az egyetemi és a középiskolai oktatását, a nevezett intézmények kezében lévő tudományos és más típusú sajtóét. Ezzel szemben Márai Sándor nem bocsátkozott ugyan nyílt vitába befogadóival, ám félreérthetetlenül tette, hogy nem adja föl különállását, az ő értelmező stratégiái különböznek a hivatalosságétól. Ennek megfelelően önkanonizációs gesztusai (amelyeknek akarva-akaratlanul az intézményi tagságok elfogadása is tevőleges része) nem kívánják az intézmény pozícióit erősíteni, elsősorban önnön legitimációjának szolgálatában állnak. Márainak és az Akadémiának felfogásbeli eltéréseit Pais Dezső jó érzékkel fogta föl, beszédében célzott rá, s maga Márai is megértette a célzást: naplójában nem kevés humorral reagált rá.²⁹ Valójában Márai irodalmi helye a kortárs kritika révén formálódott meg, a hivatalos intézmények „elismerésükkel” csak követték a kortárs kritikát. Ugyanakkor a kortárs kritikával szemben megkísérelték azt, hogy Márai modernségét a maguk eredendő konzervativizmusához igazítsák, a befogadó szerzőben az általuk megrajzolt hagyomány méltó örökösét láttassák, mintegy kiszakítva a kortárs magyar és világirodalmi történelekből. A továbbiakban szó szerint közlöm az akadémiai ajánlás teljes szövegét:³⁰

Az I. osztály B/alosztályába *levelező* tagnak ajánljuk MÁRAI Sándor író.

Régi érdemes kassai családból származik. Pályája kezdetén verseket is írt, s ez megérzik prózai stíljének hajlékonyságán, belső rezgésén. Első munkáit fiatalos, nyílt, szinte dacos magafeltárás hatja át; ez vezette be az élet s a lélek mélyebb, sokoldalú ismeretébe. Világlátottsága, nagy műveltsége táplálják elmélkedő és bíráló hajlamát, melynek könnyed, szellemes beszélgetés formájában oly vonzó és magvas műveket köszönhetünk, mint a *Napnyugati őrzár*at, melyben párizsi élményeit s angolországi útjának benyomásait foglalta össze; hasonló módon elevenítette fel Kassának az országba való visszatérése idején szülőföldi emlékeit, *Kassai őrzár*at címen. E szemlélődéseivel s magvas megjegyzéseivel rokonok a *Pesti Hírlap*ba szinte naponként írt, jobbára a nap s a mindennapok eseményeire vonatkozó finom, szellemes cikkei, melyekkel mintegy Tóth Béla³¹ népszerű *Esti leveleinek* gazdagabb folytatója.

Szorosabban vett szépirodalmi alkotásai könnyű és gazdag termőerőre vallanak. *Szindbád hazatér(!)* c. könyve Krúdy Gyula emlékét idézi fel; egy szemlélődő és emlékező írónak egy napon át úgyszólván minden gondolatát, ötletét, hangulatát, érzését s ezek elmentmondásait megmutatja, belevonva az emlékezők és kívánságok körébe az ország több vidékének életét, szokásait, egészen az ételek, italok, főzés emlékeztető titkaiig; – közben megjelenítve a körülte élő ifjú írókat, a neki kedves vendéglőket, alakjaikat, – az ismerős, bizalmas pincérekkel együtt – egy egész nap minden benyomását, háttérben az otthon és a család elmosódott képével.

Hasonló pillanatról-pillanatra menő megfigyelés és feltárás a *Vendégjáték Bolzanóban* c. regény tárgya is. Mintha Carrière módjára szürke fátylakon át nézné és festené alakjait, – a valóság és az árnyképek határán. E mű stíl tekintetében is szokatlan és merész kísérlet, de illik a tárgyhöz.

Legújabb regénye, *Az igazi* ismét új módot és hangot keres. Egy házasság történetét mondja el előbb az elvált feleség, azután a férj, kit egy felébredt régi szerelem ragad magához. Ez realisabb a szerző előbbi műveinél. Itt is a lélektani rajz művészeének bizonyul, – de művésze az előadásnak is; érti a módját, mint lehet a személyes beszélgetést úgy vezetni, hogy észrevétlenül alakuljon ki az alakok külső leírása, sőt egész jelenetek éledjenek meg.

A színpadon is megjelent *Kaland* c. művével, mely irodalmi értéke mellett nagy közönségikert is aratott.

Márai magasrendű író, akit joggal ajánlhatunk megválasztásra.

Az I/B alosztály szavazásán három tagjelölt került szóba, Eckhardt Sándor 33 szóval 6 ellen, Kerecsényi Dezső 28 szóval 11 ellen, Márai Sándor 30 szóval 9 ellen ajánlották az összes gyűlésnek, ahol Eckhardt Sándor és Márai egyként 36 igenlő, 9 elutasító szavazatot kapott, Kerecsényi 34 igenlőt és 11 elutasítót. S bár a Márai mellett voksolók túlnyomó többséget alkottak, a kétszer kilenc szavazat aligha teljesen elhanyagolható ellenzékét képviselt, amelyet nem győztek meg az ajánlásnak afirmálásról tanúskodó mondatai – valószínűleg még kevésbé Márai művei. Ugyanis igencsak feltűnő, hogy az ekkorra már gazdag és sokrétű Márai-életműből csupán a legutóbbi esztendő néhány regénye, illetőleg színdarabja lett az ajánlás tárgya, az adatbeli pontatlanságokról most nem szólok. Meglehetősen nagyvonalúsággal siklik el az ajánlás a Márai-pálya minden kényesnek tekinthető epizódja mellett, s a régebbi alkotások közül kiemelt *Napnyugati őrző* inkább a *Kassai őrző* párhuzamaként kap egy-két, általánosságokban mozgó megjegyzést. Talán a legfeltűnőbb az akkoriban és azóta is legismertebb Márai-mű, az *Egy polgár vallomásai* mellőzése. Ennek lehet az az oka, hogy a benne foglaltak nem voltak egy ajánlásba tömöríthetően könnyen beilleszthetők az akadémiai irodalmi kánonba, hiszen a címben megjelölt hagyomány, a regénybe foglalt szociográfia, valamint az olvasóval kötött önéletrajzi paktum egységes művé szintetizálása, továbbá távolabbi rokonság a *Puszták népével* vagy az *Egy ember életével* megzavarhatta volna az elsősorban formaművészként aposztrofált Márai portréját. Azt sem lehet elfelejteni, hogy 1940-re jelent meg a mű-

nek mindmáig utánnyomott kiadása, amely az 1934/35-ös változattól helyenként lényegesen eltér. Ennek az eltérésnek oka egyfelől az a per, amelyet az *Egy polgár vallomásai* egyik nevén nevezett szereplője indított Márai ellen, s amelyet Márai előbb elveszített, majd a per megegyezéssel zárult, s végeredményben öncenzúrához vezetett. Másfelől az 1930-as esztendőök belpolitikai fejleményei (többek között a zsidótörvények) hatottak kényszerítőleg a szerzőre, s több passzus elhagyására késztették.³² E „külső” körülmények valószínűleg kiegészültek az önelemzésnek és írói célkitűzésnek, nyelv- és személyiségtudatnak olyan megítélésével, amely az ajánló akademikusokat elbizonytalaníthatta: miképpen fogja e kevésbé „avantgárd” testület fogadni, ha a Márai-ajánlás középpontjába az *Egy polgár vallomásai* kerülne? Ugyancsak feltűnő, hogy azokat a regényeket és oly módon mutatja be az ajánlók köre, amelyekből a „lélektani rajz művésze” lép elő, megfosztva a műveket nemcsak az időszerűsíthető utalásoktól, hanem a kísérletező író önironizáló, az elbeszéléssel kapcsolatos kétségeit tanúsító eljárásainak tudomásul vételétől is. Ehelyett olyan „elődök” emlegetése révén fogadtatik be a Márai-életmű, amely XIX. századi indíttatást sugall. Tóth Béla ugyan regényíróként sem volt teljesen érdemtelen, igazi területe azonban a művelődéstörténet; 1899-től közölt *Esti levelei* valóban igen népszerűek voltak. Akadémiai elismerése azonban Ady Endrével folytatott polémijának is köszönhető. A XIX. századi Phillip Moritz Carrière (1817–1895) emlegetésével szintén a Márai-regénynek a XIX. századiság felől való olvashatósága hangsúlyozódik. Még a századfordulás látszat-valóság egymásba szövődését is csak megszorítással véli leírhatónak az ajánlók köre, akik közül például Pukánszky Béla a századfordulás osztrák modernségnek igen jó ismerője-mélatója volt. Az eldönthetetlen marad, vajon az akademikusok jóindulatának megnyerése céljából lett-e ilyenné az ajánlás, vagy a Márai-műben a XIX. századi (magyar) regényhagyomány folytatóját látták. Ez utóbbira vall, hogy Pais Dezső méltatásában Kemény Zsigmondot emlegeti, méghozzá a Márai-életmű jellegzetességeit körvonalazva.

Az ajánlás jellegénél és „műfajá”-nál fogva nem tartalmazhat alaposabb elemzéseket, ám az öt ajánló írása (nem lehet tudni, kinek a nevéhez fűződik a végső formába öntés) legfőljebb leírás, óvakodik bárminemű messzebbre tekintő megállapítástól. De talán éppen ezzel érte el célját. Azáltal, hogy az említett Márai-művek efféle megjegyzésekkel és általánosságban mozgó közlésekkel hozzáférhetőek, szerzőjük alkalmassá válhat a levelező tagságra. Következtes, egynemű és töretlen pálya bontakozik ki, amelynek kezdeti szakasza a későbbi előkészítése, a szerző olyan érdemeket mondhat a magáénak, hogy „finom, szellemes cikkek”-et ír, szemlélődései „magvas”-ak; még az sem világos, milyen értelemben „szokatlan és merész kísérlet” a *Vendégjárték Bolzanóban* „stíl”-je, ha a megállapítást korlátozza az, hogy: „de illik a tárgyhoz”. Hiszen tárgy és stíl összehangzása még a normatív irodalom-

esztétika követelményeinek is megfelelni látszik. Az ajánlók gondolatmenete szerint a stílusterés lehetne merész kísérlet; ám akkor feltehetőleg nem ajánlanák a szerzőt. Az ajánlók esztétikai elvárásainak tehát a Márai-életmű (vagy az a része, amelyről az ajánlásban szó esik) megfelel; mindaz, ami leíratik, annak tanúbizonysága, hogy ennek az esztétikai elvárásrendszernek normái szerint Márai „magasrendű író”, akinek néhány műve olyan szempontok alapján és olyan módon írható le, amelyből kitetszik: része lehet az akadémiai irodalmi kánonnak. Már csak azért is, mivel olyan hagyományokba illeszthető, amelyek a kánon részét alkotják. Csak mellékesen jegyzem meg, hogy a Márai-életmű fokozatos kiteljesedésének rajza a külső forma különbözőzéseire hívja föl a figyelmet, ám például Az *igazi* esetében még az a „formai” érdekesség is szinte csak mellékesen kerül szóba, hogy *ugyanazt* a történetet egy női meg egy férfi elbeszélő beszéli el (egy mai értekező bizonynyal értekezne arról, hogy mi történik akkor, ha a férfi szerző női elbeszélő szerepében szólal meg, méghozzá úgy, hogy szembesíti a férfi-elbeszélővel),³³ ehelyett – megkerülve az elbeszélő/elbeszélés pozicionáltságának kérdését – a „hagyományos” elbeszélés érvényesítését véli fölfedezni az ajánló kör „a személyes beszélgetés” vezetésében. S hogy ennek kimutatása az ajánlás tétje, okozza, hogy az ebben az egyébként kevésbé sikeres Márai-regényben fontos helyet elfoglaló „polgár-problematika” említése éppen úgy elmarad, mint az önéletrajzé.

Az ajánlás végül is elérte célját, Márai levelező tag lett, utóbb „rendes” tag. Hogy milyen jelentőséget tulajdonított székfoglalójának, talán igazolja az a tény, hogy nemcsak 1946-os tanulmánykötetének első darabjául, hanem címadójául is megtette, mivel a címben jelölt két tényező kölcsönhatásában az írói munka s így saját írói munkája egyik meghatározóját jelölte meg. *Ihlet és nemzedék*³⁴ természetesen sokféleképpen értett és kellőképpen elmosódó „fogalmak” ahhoz, hogy alkotó író értekező prózájának tárgyai lehessenek. Ugyanakkor az egybefogott szűkebb (belső) és tágabb (külső) tényezői az írói alkotásnak egyszerre szolgálják az alkotáslélektani mechanizmus belülről és kívülről történő szemlélését/szemléltetését. Valójában Márai önnön helyzetének „diakrón” vizsgálatát végzi el, az MTA hallgatóságára tekintettel a verselemzésnek egy változatára vállalkozik, majd kilépve az egy költő, egy vers (előbb a *Szeptember végén*, majd a *Nemzeti dal*) születése megjelenítésének világából, az irodalmi, filozófiai, tudományos nézőpont esélyeivel játszik el, hogy fejtegetéseinek korszerűségét az írói alkotás feltételrendszerének bemutatásával demonstrálja.

Ami azonban nagyon kevésbé meglepő, hogy Pais Dezső példásan alapos és méltányos, sok fontos kérdésre ráérző megállapítása ellenére „anyagában” és értelmezésében a Máraiéval szemben álló pólust képviseli.³⁵ Márai hivatkozási anyaga súlyl al a modernség köréből származik, a Pais által sugallt elkötelezetlen, szinte l’art pour l’art irodalom Márai székfoglalójában

Mallarmé aforizmáját alapul véve jelenik meg, a nyelvi tudatot téve meg központi mozgatónak, nem is szólva Rilke-ről, aki „csak költészettel tudott felelni az ihlet és az intuíció csodájának kérdéseire”. Nem mehetünk el szó nélkül Ortega y Gasset megidézése mellett, akinek egy mondatából („Spanyolországban vannak nagy szellemei, de nincs szellemi gerince”) az európai szellemi élet felbomlását, szellemi egységének megszűnését vezeti le. Míg Petőfi „nemzedéke” szellemi gerinc „volt, e nemzedék szellemi élete összjáték volt”, hasonlóképpen Ady „nemzedéké”-é is. Ami külön érdekességként könyvelhető el, hogy az ajánlás hagyományba soroló gesztusait elutasítva, Pais Dezsőnek szintén XIX. századi „elődök” példáját mintegy félretelve (Márai és Pais nem tudtak egymás szövegéről, így az én értelmezésem játsza egymásba a szövegeket), Márai a *Nyugat* mellett tesz hitet, a nemzedéket szellemi jelentőségében fogva föl, az ortegai mondat változatát megformálva: „milyen színes különbségek, mennyi változat, mily különböző egyéniségek, a tehetségnek milyen bősége és változatossága, de az egész, együtt, mégis *nemzedék, melynek közös ihlete, közös ösztönzése van!* Mindegyik mást mond és másképpen mondja, s mégis mintha ugyanaz a lélek, sugallat, ihlet készítené szólni e nemzedéknek!” S ha Pais Kosztolányit jelölte meg mint Márai társát, jöllehet nem vázol föl Kosztolányi–Márai vonalat, annál inkább említi a közelebbiről meg nem nevezett „elmélkedő hajlandóságú, nagybankicsinyben egyaránt tudatos akadémikus írók”-at, akik közé Márai beválasztásával került; Márai a *Nyugat* íróit egyfelől Ady-nemzedéknek nevezi; ez önmagában is lehetne szubverzív kiszólás, másfelől saját nemzedéke (ha ez esetben ez nem pusztán kronológiai meghatározás) széthullásával szemben az egyediségében is közös irodalmi tudatot formáló együttesként látta. Azt a *Nyugatot*, amelynek ő maga csak kivételes pillanatokban volt munkatársa, és emigrációjában még ezeket a kivételes pillanatokot is feledtetni szeretne volna. Ha kronológiailag tekintjük, Márai mellé állíthatjuk Szabó Lőrincet, Illyés Gyulát, József Attilát és Németh Lászlót. Közülük Szabó Lőrinnel kapcsolatokat ápolt, a *Pandorába* verset adott, elismeréssel ismertette a költőtárs egy kötetét, József Attilának tisztelője volt, dokumentumok igazolják, hogy *A Toll* vitáját követően kölcsönösen tisztelték egymást, Illyés Gyulához ambivalens kapcsolat fűzte, amely Márai emigrációjában kölcsönös ellenségeskedéssé fajult. Németh Lászlóról sokáig nem nyilatkozott Márai, Németh viszont éppen nem méltánylással írt Márairól – aztán Márai emigrációjában feltörték a régi sérelmek, s ezek Márai Németh-képére is hatottak. Mégsem a személyes ellentétek, az eltérő tájékozódási formák eredményezték a nemzedék elemeire bomlását. S még csak nem is magyar sajátosságról van szó. Európa – Márai szerint – valaha közös ihlete szenvedett szinte jóvátehetetlen kárt. Az 1930-as években kibontakozó krizeológia diagnózisát eleveníti föl: „A válság, melyben a nyugati műveltség elmerülni látszik, nem egyes szakmák válsága: nincs külön politikai és külön orvostudományi, nincs külön tár-

sadalmi vagy gazdasági és külön irodalmi válság.”³⁶ Az MTA termében mérészen hangzik Márai szava, amely nem elégszik meg a tüneti jelenségek emlegetésével. Ezen a ponton nemcsak ajánló, méltatói, hanem a krizeológusok megállapításai sem elégitik ki; a szellemtörténet tanúságát hívja elő a korszakokról, amelyekben a „szabadság és a humánus eszméje” tette lehetővé azt, hogy kifejlődjék a nemzedék közös ihlete. „Korokban, melyek szükségből vagy a szájas önkény parancsára ez eszmét megtagadják, rövidzárlat következik be a szellemi életben, a gondolkodás láthatára elsötétül. [...] A szabadság és humánus eszméje sugallta minden korban azt a közös ihletet, melyből nagy nemzedékek teremő erőt, közös szándékot, művészi, irodalmi és tudományos alkotóakaratot merítettek.” S ha a hallgatóságból valaki elértette volna Márai mondatait, az írói világában járatosabbak számára még határozottabban mondta ki ítéletét e „nemzedéktelen” korról, a gazdasági világválságot követő európai válságperiódusról: „A fellázadt ösztönvilág mocsarából időnként felgőzölő ködök időlegesen elhomályosíthatják az emberi láthatár e fényes eszményeit...”

Ilyen módon Petőfi két versének, egy apolitikusnak és egy politikusnak „esszéisztikus”, az alkotáslélektan meg az életrajz bevonásával történő bemutatása szinte csak ürügyül szolgál Márai számára, hogy a maga különállását, magánosságát európai távlatba és történelmi dimenzióba helyezze. Ugyanakkor az az érvrendszer, amellyel az ihlet és a nemzedék jelentésszerűségeit fejtegeti, az európai hagyománytörténebből származtatott adalékokkal dúsul föl, jelezve az antikvitas, Goethe, másfelől Erasmus és Luther jelentőségét a lehetséges jelentéstulajdonításokban. S bár saját működését nem prezentálja, előadása záró passzusában másutt már érintett, kifejtett, illetőleg értelmezett téziseivel önnön helyzetét írja körül mint a tartós válságperiódusban betölthető művészpozíciót. Pais Dezső értekezésével semmiképpen nincs teljes összhangban a Máraié, s nem csupán a nyelvész és a költő már Arany János által tematizált eltérő nézőpontja miatt. Kitészik, hogy a műveltség szerkezetét tekintve, a vers értelmezhetőségén gondolkodva, általában a művészet és a megértés esélyein töprengve lényeges különbségek mutathatók ki az egymás után elhangzó megnyilatkozások között. Márai az első megközelítésben időszerűsíti és egy kissé rövidre zárja a Thomas Mannra emlékeztető „harcos humanizmus” eszméjét; valójában az irodalom „ellenállási” mércéjét emeli a távlatokba, s ezen keresztül a nemzedéki tudat és a nemzeti irodalom kifejlése összefüggéseit érinti. A korszakra utaló mondatok egy műveltség-látomással szembesülnek, s az irodalomtörténet kronológiájával szemben, költői magatartásformák kerülnek egymás mellé mint a kultúrának és az irodalomnak egymásra vonatkoztatható dokumentumai. Az előadás teljes természetességgel gondolja egybe Shelley ódáját és Goethe néhány soros versét, a személyesnek hitt teljesítmények „titokzatos összjáték” sugallataira jöttek létre. „Az ösztönzések, melyek egy igazság és egy

formanyelv kifejezésére készítetik, személyfölöttiek: egy tudományos vagy művészi hajlamú nemzedék egészének ösztönzései.”

Márai hoz néhány példát és érvet a természettudomány képviselőitől. A naplók és újságcikkek ismerői számára ez nem újdonság, annál inkább lephette meg az MTA I. osztályának tagjait, akik az irodalomról gondolkodva már nemigen éltek a biológia vagy a fiziológia szókincsével, mint hajdan a XIX. századi vagy XX. század eleji elődök. Márai egy egységes európai szellemet/tudatot tételez, egy olyan műveltséget, amelyben a humanioráknak és a reáliáknak azonos értékű helyük, jelentésük/jelentőségük van, köztük a viszony mellérendelő. Az új fizikára hivatkozás arra szolgál, hogy a személyiség mibenlétét világítsa meg. Hiszen ha az „egész mindig több, mint az egész alkotó részek teljes összege”, akkor „Az egyén több, mint mindaz, ami az egyént alkotja”, ez lenne a személyiség. Innen a következő lépés: „A vers igazi értelme ilyen többlet: a nagy vers több, mint értelme, több, mint versmértéke, több, mint zenéje.” A közös ihlet messzi példája Bolyai Farkas „marosvásárhelyi matematikai kalamitása” (nyilván Bolyai János és Lobacsevszkij azonos irányba futó felismeréseiről van szó), s a politizáló tudósról alkotott ítélet Max Planck egy megjegyzéséből indul ki. A „két kultúra” így Márai előadásában egy: európai, amellyel szemben az ösztönök világa ágaskodik. A befejező mondatok a remény jegyében hangzanak föl; nem tapasztalatot közvetítenek, hanem egy „időtlen, közös ihlet” ellenállásának esélyeit latolgatják.

Pais Dezsőnek nehezebb dolga volt, mint Márainak. Hiszen egy tőle, kutatásaitól idegen területen kellett eleget tennie: kettős feladatra volt kötelezve, méltatásra és kánonba foglalásra. Igaz, e két feladat összeér, hiszen a méltatás egyben a kánonba emelés (és megfordítva). Pais az alábbi Márai-művekre hivatkozik: *Sirály*,³⁷ *Féltékenyek*, *Egy polgár vallomásai*, *Röpirat a nemzetnevelés érdekében*, *Az igazi*, Előszó a *Tanár úr kérem* új kiadásához. Általában a kisebb művekre, újságcikkekre is utal a méltató,³⁸ aki bőséges idézetekkel támasztja alá gondolatmenetét. Márait írói személyiségként látatja, tudatos szerzőként, aki a regények elkötelezettségtől mentes, a röpirat és az újságcikkek elkötelezett szerzőjeként egyaránt jelentős teljesítményt hozott létre. Előadása elején „küldetési” íróként mutatja be szerzőnket, ugyanakkor anyanyelv-tudatát emlegeti ezzel kapcsolatban. Számot vet Márai polgárságképével, itt a bíráló, fogymozgásokat feltáró analitikus lesz érdekessé, akinek a kegyetlen őszinteség a legfőbb jellemzője. Márai „sötétben látás”-át jórészt Kemény Zsigmonddal mentegeti, hasonlítja össze, előadásának különössége a „képzeleti érzékeltetés”-ben és a „hangulati érzetetés”-ben kap megfelelő formát; Márai „a lélek filológusa”, a tudat alá szorult jelenségek megjelenítője. Ily módon „ezért fordul ábrázolásaiban nem ritkán jelképekhez”. A több találó észrevétel kevésbé mutatja be az írói pályát, inkább jellemző vonások megragadására tör. Az emlegetett művekből nem bontakozhat ki kerekded kép Márairól, s még az sem tetszhet ki, valójában miképpen állítható be az Aka-

démia által meghatározott hagyományba a szerző. Arany János és több ízben Kemény Zsigmond emlegetése nem elsősorban a művészi hely kijelölése érdekében, inkább a „mérce” megjelölésében történik. Aztán az előadás befejező szakaszában Pais nem hallgatja el fenntartásait sem, előbb néhány meg nem nevezett Márai-művet minősít „kísérlet”-nek, s ezt nyugodtan helyettesíthetjük „sikerületlen”-nel. Súlyosabb kifogás, mikor „kevésbé helyesnek felismert nézetei”-t, „felfogását” rója föl Márainak. Az homályban marad, hogy mely nézetekről, mely felfogásokról van szó; az úgyszintén, ki ismeri föl ezek „kevésbé helyes” (értsd: helytelen) voltát. A tapintatos fogalmazás ellenére súlyos vádak merültek föl, melyekre a választ az előadó a további művektől várja. Egyben hiszi és reméli, hogy a következő Márai-alkotások már nem tartalmazzák a kevésbé helyes nézeteket és felfogást, egészen durván szólva: azok elvárásainak igyekeznek megfelelni, akik felismerték ezek kevésbé helyes voltát. E feltehetőleg világnézeti/szemléleti ellenvetést követi a művészi – szintén udvariasan, bár eléggé érthetően kijelentve. Maga a szerző sem gondolhatja úgy, hogy elérte fejlődése, tökéletesedése tetőpontját. Azt kívánja tehát az előadó, hogy „az összhang megvalósítására törekvő művészi lélek mihamarabb találja meg a választ olyan kérdésekre, amelyek embervoltunknál fogva – ha nem is egyforma erővel – mindnyájunkat foglalkoztatnak”. A kissé enigmatikus kívánságot értelmezheti a következő mondat: a Márai-művek „pesszimizmusa” lassan felszakadóban van (korábban a Kemény Zsigmonddal rokonítható predesztináló jellemről emlékezett meg Pais Dezső). Jeleket lát olyan típusú megújulásra, amely módosítja Márai személyiség-felfogását, pontosabban ezt a felfogást visszahajlítja a korábbi eszmények felé:

A polgári osztálynak vagy az emberiségnek olyan rendhagyó elemei is jelentkeznek művészete látóhatárán, akik egy egészséges jövő fejlődésének magvát hordozzák magukban. Újabb munkáiból kitetszőleg alkotó szellemében olyan emberábrázolások ragyognak fel, amelyek annak a tanúságai, hogy az egyén éppen a saját magáért és az egyén fölötti eszmékért való felelősség érzetében meg tud szabadulni önmagától, föléje tud kerekedni önmagának.

Talán nem szükséges bővebben kitérni arra, hogy a kétféle „humánus”-idea között miféle eltérések lelhetők. Inkább Márai személyiség-felfogásának, XX. századiságának és a Pais-idézetből kibukó eszményítés XIX. századiságának a különbözőségeire figyelmeztetnék. A Pais által érthető okokból nem emlegetett *Vendégjáték Bolzanóban* maszkos-álruhás-önironizáló játéka vagy *A gyertyák csonkig égnek* félreértés-központú emlékezőtechnikája, nem kevésbé a Pais reményeit beváltatlanul hagyó *A nővér* mitologizálása éppen nem ama összhang felé mutat, amely kíváncsággal megfogalmazódott a kanonizációs processzusban. Hiszen egyfelől a levelező taggá választás és annak ceremóniája félreérthetetlenül tette azt az elismerést, amely a hivata-

los irodalomtörténetbe való végérvényes(?) befogadást sugallta, másfelől ebben a processzusban mindkét fél részéről disszonáns hangok zavarták meg az ünnepi szertartást. Márai *Ihlet és nemzedéke* kínos kérdéseket vetett föl, a Petőfi-értelmezések után Márai olyan szellemi tájakra kalauzolta hallgatóit, amelyek meglehetősen távol estek az akadémikusok érdeklődésétől, és amelyek nem a laudator temporis acti (az elmúlt idő dicsőítője) önsajnálkozásával számoltak be a nem kizárólag irodalmi válságról. Pais Dezső viszont szokatlan módon méltatásába kifogásait, fenntartásait is beleszőtte, azt ugyanis, ami egyelőre nem teheti teljessé és véglegessé (a processzus ellenére sem) a „beavatást”, a kánonba befogadást. Márai természetesen tudta, hogy nem az MTA I. osztályáé az egyetlen, meghatározó irodalmi kánon alkotásának joga és képessége. Korábban a Baumgarten-díjat adományozó kuratórium és a *Nyugat* irodalmával és kritikáival legalább oly mértékben igyekezett a kánonteremtésen munkálkodni, az 1930-as esztendőkből más volt a *Szép Szó*, megint más a *Válasz* (s tegyük hozzá: a hivatalossághoz közel álló *Napkelet* és *Magyar Szemle*) kánona. Ha átlapozzuk az említett folyóiratokat, Márai nevével csak a *Nyugat*-ban találkozunk szerzőként. Mindez nem jelenti, hogy a kritika (együtt az élő irodalommal, olykor az élő irodalom ellenében) ne törekedett volna az ítékezésre, a mérlegelésre, az értékelésre, a különféle rangsorok alakíttatására. Schöpflin Aladár és Várkonyi Nándor irodalomtörténete³⁹ szintén formálta a kánont, Halász Gábor, Szerb Antal és Németh László nem egy átfogó értekezésben (Szerb Antal két irodalomtörténetében) népszerűsített egy szemléletet, magyarázatot, továbbírt egy hagyományt, amelynek Márai folyamatosan részese lett, akár pozitív, akár (Németh László és Veres Péter tanulmányai szerint) negatív értelemben. A Kisfaludy Társaság és a MTA I. osztálya – ismétlem – az 1930-as esztendőkből nyitottabbá vált az újabb irodalmi jelenségekkel szemben, de kimutathatólag fenn akarta tartani magának az ítékezés, a besorolás, a rangsorba állítás jogát. Azok az ünnepélyes külsőségek, amelyek a tagajánlásoktól a székfoglalásig tartottak, látványosan tanúsították a két intézmény működésének folyamatosságát; azt ugyanis, hogy nem hajlandók lemondani a kanonizációban betöltött szerepükről. Még akkor sem, ha többször több helyről érte támadás kánonjukat. Nem is szólva arról, hogy mások korszerűbb metódussal szervezik, állítják össze a maguk kánonját. Ha az 1920-as évek végén Babits Mihály és Berzeviczy Albert a kettészakadt irodalom kérdéseiről vitázott, az 1930-as esztendő közepétől már többfelé szakadt magyar irodalomról lehetne szólni. Azzal, hogy Márai egész pályáján igyekezett magát távol tartani az irodalompolitikai csatározásoktól, a szekértáborhoz csatlakozástól, nem jelenti azt, hogy tőle és róla ne jelentek volna meg olyan írások, amelyek tevékenységét meghatározott szemlélet alapján ne sorolták volna valahová be. Távolsgártartása semmiképpen nem nevezhető világnézeti semlegességnek, akadémiai székfoglalója eléggé beszédes példája állásfoglalásának. Más kérdés,

hogy maradéktalanul egyik – nagy – tábor sem érthetett teljesen egyet Márai fejtegetéseivel. Az mindenesetre meggondolkodtató, hogy az MTA I. osztályába lépése pillanatában is vitaszituáció keletkezett, az irodalom helyzetét (Magyarországon és Európában általában) egészen másképpen ítélte meg ő, mint a vitapartnerré lett beavató, a nyelvtörténész Pais Dezső. Az életművet érintő kifogások lényegiek, s bár talán nyelvfelfogását nem érintik, a személyiség regényi megalkothatóságának problémáit azonban igen. Márai levelező tagként azonban most már „belül” vitázhatott az általában elavultabb nézetek képviselőivel; igaz, efféle nyílt vitára nem került sor. Pais Dezső figyelemztetését azonban nem felejtette el, bár a továbbiakban is a maga útját járta. Önnön írásmódjának felülvizsgálatát nem az akadémikusi intés hatására végzi, és feltehetőleg modorra váló írás- és szerkesztésmódjának bírálata (például Örley Istváné) sem készíti helyzetének, írói magatartásának, regényfelfogásának önelemzésére, stílusa önkritikájában megfogalmazására. Anélkül, hogy eltúloznánk a történelmi körülményeknek nem csupán az életrajzot alakító jelenlétét, az időleges elhallgatás, az írói lét lehetőségeinek végiggondolása szembevisíti önlegitimációs gesztusaival, amelyeknek része volt abban, hogy Márai-„dallamról” lehessen beszélni, illetőleg abban, hogy Márai rádöbbenjen az „ön-epigonizmus” veszélyeire. A *Sértődöttek*-trilógia már jelzi a törekvést a *Sirály* vagy *A nővér* című regényekkel tetőződő (talán a *Válás Budánnal* kezdődő) regényalakzattal való szakításra. Az emigráció új helyzetében érzékelhető egy összetettebb, a szerző és az olvasó közé beiktatott tétova elbeszélő révén bonyolultabbá váló regényszerkesztés kísérlete.⁴⁰

Márai még megérte Magyarországon, hogy rendes taggá választották, székfoglalójára azonban már nem futotta magyarországi idejéből. Így annak sem lehetett szemtanúja és (szenvedő) részese, miként alakult át az MTA, korántsem a tudományos igényeknek megfelelően. Az a furcsa viszony, amely Márait az Akadémiához fűzte, alapulhatott kölcsönös félreértésen, de alapulhatott kölcsönös kompromisszumon is. Az MTA I. osztálya tagjainak zöme szívesen látta Márait az Akadémián belül, a kisebbség viszont nem felejtette, milyen távolság választja el őket Máraitól. Márai – miként a Kisfaludy Társaságról szólva is – azt tudatosította, hogy hajdanában többek között Arany János és Eötvös József „hitelesítette” az MTA-t, s az írók részvétele a reformkori tudós társaságban annak a magyar nyelvnek az ügyét szolgálta, amely itthon is, az emigrációban is meghitt otthona volt. Az MTA I. osztálya keveset tehetett hozzá Márai kanonizációjához, Márainak 1943-tól 1948-ig viszonylag kevés lehetősége volt ahhoz, hogy helyzetét az irodalmi életben újra meg újra meghatározza. Önlegitimációját folyamatosan végezte, s ha a nyilvánosság előtt nem, akkor naplójegyzeteiben, amelyek közül legföljebb az első kötet és az *Európa elrablása* című útirajza láthatott Magyarországon napvilágot. Az 1945-ös esztendő követő kritikai visszhangba is meglehetősen disszonáns-ideologikus hangok csempésződtek be. Márai emigrációs

munkássága nem igazolja vissza az egykori kanonikus törekvések és ellentörekvések segítő vagy gátló szerepét életműve kiteljesítésében. Találkozása az Akadémiával mégsem mellékes epizódja a pályának, bármily kurta időt fog át. A Márai-kanon történetében jellegzetes fordulat, amely legalább annyit segített tisztábban látni, hogy az intézmények kanonizáló akciói korlátozott hatóerővel bírnak, inkább ellenpontjai az élő irodalom és kritika, a „nemzedék” változó, de éppen változásaiban igazán hatásos összjátékának.

1945 után távolságtartás és megértés jellemzi Márai és az MTA I. osztálya viszonyát. Felháborodva jegyzi le, egyes akadémikusok miként követelik túlbuzogva az emigrációból hazatértek bevasztását (például Bolgár Elekét), ugyanakkor mintha egyik egykori ajánlója, Szász Károly iránt mutatna több megértést; egy 1946-os „összes ülés”-ről szólva pedig közeledni látszik a kis-messziről nézett akadémikusi magatartáshoz: „Az akadémikusok valamilyen reformról vitatkoznak; a vita érthetetlen és gyermekes; de mennyi szenvedély az öregekben! Megbékélten és derülten hallgatom az izgatott vitát. Különösen a nyelvészek szigorúak és szenvedélyesek. Ki tudja, miféle szenvedélyeket tartogat még számomra az élet?... Meghalni egy igekötőért, stb...”⁴¹

1 MÁRAI Sándor, *Műsoron kívül*, Ujság, 1936. jan. 21., 16. sz.

2 Vö. tölem: Márai Sándor (ön)kanonizációja, Kalligram, 2001, 5: 2–8.

3 Részletező bemutatása tölem: *Egy röpirat és visszhangja* = „...egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba”, Bp., 1998, 143–172.

4 Milan KUNDERA, *Elárult testamentumok*, ford. RÉZ Pál, Bp., 2001, 20.

5 Patrick Chamoiseau: antillai regényíró, Kundera a latin-amerikai írókkal együtt emlegeti („a kreol mesemondóktól származtatja magát”). *I. m.*, 33.

6 Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárának Babits-hagyatéka őrzi Márainak Babitshoz küldött leveleit.

7 VARANNAI Aurél, *Toll és bilincs. Egy liberális újságíró élete*, Bp., 1989, 223.

8 Uo., 224.

9 Vö. tölem: Márai Sándor és a Kisfaludy Társaság, It, 1999, 573–589.

10 Vö. tölem: *A levélíró Márai Sándor*, Vigilia, 1999, 858–865.

11 Herczeg Ferenc. *80 év*, Bp., [1943]. Márai naplójegyzete Herczegről 80. születésnapja alkalmából: *Napló 1943–1944* (1945), Bp., 1990, 88. Márai az 1930-as évek végétől rendszeres munkatársa lett az *Új Idők*nek, ahol novelláit,

regényeit folytatásokban és lírai karcolatait publikálja. *Ars poetica* címmel például az 1940. márc. 24-i szám 339–340. lapján prózavers-összeállítást közöl. Márai egyébként az Illyés Gyula szerkesztette *Babits-émlékkönyvbe* (1941) is adott írást.

12 Az ajánlás szövegét később közlöm. Vö. MTA Tagajánlások 1942-ben. Kéziratul. Budapest 1942. Egybekötve az Akadémiai Értesítővel, 1942. A választásra 1942. május 16-án, a székhofoglalóra 1943. dec. 6-án került sor.

13 Budapesti Szemle 1929, 212. k., 616. sz., 475–477.

14 NÉMETH G. Béla, *A műfaj álarcja mögé rejtett személyiség = Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, szerk. KABDEBŐ Lóránt és KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, 1993, 178.

15 RÓNAY László kutatásaira hivatkozom: *Márai Sándor*, Bp., 1990.

16 Korábban a „hivatalos” cenzúránál is veszedelmesebb tényezőt látott Márai abban, amit „minden irodalmi, gazdasági és kommerciális érdekszövetkezet” érvényesít, azaz a „kommerciális, társadalmi, illemkódexes cenzúra”-ban. *A cenzúráról*, Ujság, 1932. máj. 22., 112. sz. Az irodalmi mechanizmus efféle

átvilágítása a benne részt vevő nagyfokú tudatosságára vall.

17 A *panoráma*, Ujság, 1930. aug. 24., 191. sz.

18 A „*Pen-Klub*” körül, uo., 1932. febr. 23., 43. sz.

19 *Műsoron kívül*, uo., 1936. jan. 15., 11. sz. Karl von Ossietzky (1889–1938) 1926-tól annak a *Die Weltbühne*-nek volt szerkesztője, amelybe Márai is írt (két cikket, igaz, nem Ossietzky szerkesztősége idején). Vö. KAKUSZI B. Péter, *Márai Sándor és Németország*, Pécs, 2000, 78–81. A német újságíró a náci koncentrációs táborának lakójaként halt meg. Hamsun nácibarát megnyilatkozásainak norvég visszhangja Márai állásfoglalásával párhuzamosítható. Vö. Wolfgang BUTT, „*Der Geist ist nicht machtlos*”. *Die skandinavischen Literaturen im Widerstand 1933–1945*, hg. von Thomas BREMER, München, 1996, 153., 236.

20 Az 1. sz. jegyzetben i. m.

21 *Műsoron kívül*, i. h., febr. 8., 32. sz.

22 E kérdésekről: a 3. sz. jegyzetben i. m.

23 MÁRAI Sándor, *lilet és nemzedék* (1946), Bp., 1992, 204., 193. 130.

24 A *regénygyáros*, Ujság, 1932. febr. 12., 34. sz.

25 A 23. sz. jegyzetben i. m., 78.

26 *Pasteur becsuk*, Ujság, 1935. jún. 16., 136. sz.

27 A 12. sz. jegyzetben i. m., 21–22. Zilahy ajánlói megegyeznek a Máraiéival, csak Pukánszky Béla helyébe lépett Rédey Tivadar.

28 A kánon általánosabb kérdéseit tekintve jó hasznát vettem a *Helikon. Világirodalmi Figyelő* tematikus számának: *Kánonok a kis népek irodalmában*. 54, 1998. 3. sz. A számot VARGA László állította össze. E dolgozathoz különösen jó ötleteket kaptam KÁLMÁN C. György, BEZECZKY Gábor és ODORICS Ferenc tanulmányából.

29 MÁRAI Sándor, *Napló 1943–1944*, 112. „Székfoglalóm végeztével a szakosztályelnök – öregúr, akit most látok először, nyelvész, etimológus – felkösztönt. Ez a legfonákabb helyzet az életben. Félóra hosszat, a nyilvánosság előtt, szemtől-szembe dicsérnek. Igaz, enyhíti a kínos helyzetet, hogy a nyelvész-elnök szigorú is. Lényegében ezt mondja: »Márai, Márai, maga sok rossz fát tesz a tűzre. De az

Akadémia türelmes, az Akadémia nagylelkű. Még jó útra térhet.«

Végül egy ágyúcsőszerű diploma-tokot nyomnak a kezembe. Most vége az ünneplésnek, akadémikus vagyok. Hazamegyek az ágyúcsővel, holtfáradtan leülök íróasztalomhoz, tanácstalanul pillantok megkezdett és félbehagyott kézirataimra. Most kezdek a pályát – mint azelőtt mindennap – előlről.”

30 A 12. sz. jegyzetben i. h.

31 TÓTH Béla (1857–1907) fő műve *A magyar anekdotakincs I–VI*, Bp., 1899–1904, valamint: *Szájruj szájra*, Bp., 1895.

32 A két változat tartalmi és prózapoétikai szempontú egybevetése várat magára. Mint ahogy a két, különálló kötetre osztottság és az egy kötetbe foglaltság között létező különbség is elemzést érdemelne.

33 PALKÓ Mária, „*Férfiak, amint a nő(i)t írják*” = *Szövegek között IV. Irodalomtörténeti és elméleti tanulmányok Szegedről*, szerk. FRIED István, Szeged, 2000, 93–108.

34 A 23. sz. jegyzetben i. m.

35 Akadémiai Értesítő, 1943, 343–351.

36 Efféle megállapításokat Márai korábban is tett. Szinte taláalomra kiragadva: „Az az erkölcsi válság, az a belső megrendülés, amely velejár a pénzromlással, nem ér meg pillanatnyi gazdasági előnyöket. *Itthon*, Ujság, 1935. márc. 19., 114. sz.

37 Pais Dezső a *Sirályt* az *Uj Idők* folytatásos regényeként olvasta, egy lábjegyzetében például idéz egy részletet abból a folytatásból, amely az üdvözlő beszéd elhangzásakor még nem jelent meg.

38 Meglepő, hogy néhány akadémikus olvasta Márainak a *Pesti Hírlapban* megjelent cikkeit. Az irodalmi érdeklődéséről kevésbé ismert szlavista nyelvész: Melich János Kerecsényi Dezsőt üdvözlő beszédében idéz Márai *Uborkaszazon* című cikkéből. Akadémiai Értesítő, 1943, 342–343.

39 Pais Várkonyi Nándornak egy *Pannoniában* megjelent írásából idéz.

40 Vö. tőlem: *Az őrzés könyvei* = a 3. sz. jegyzetben i. m., 191–201.

41 MÁRAI Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946*, Toronto, 1991, 72., 232., 169–170.

A szöveg történetisége – a történelem textualitása

Az újhistorizmus

(Második rész)*

IV. Újhistorista applikációk

A továbbiakban három immár klasszikusnak számító újhistorista tanulmányt tárgyalok behatóan. A kutatás jelen állása szerint meggyőződésem, hogy együttesen képesek kifejezően megjeleníteni az újhistorizmus által felvetett, forgalomba hozott és jelenleg is párbeszédképesnek számító kérdéseket.

IV/1. Az újhistorizmus és a hatalom foucault-i elmélete.

A humanista ideológia utáni vágy

Az újhistorizmusról szóló diszkurzus visszatérő kérdése, hogy mennyiben tekinthető a new historicism a történelemről szóló elbeszélések között új narratívának, s miben áll újszerűsége. A kérdés megválaszolására tett kísérletek szükségszerűen élnek a régebbi historizmusokkal való összehasonlítással. Tanulmányomban a kérdés szubjektumelméleti aspektusait kívánom előtérbe állítani. Ebben a tekintetben Frank Lentricchia *Foucault öröksége: Egy új historizmus?* című írását érdemes kiemelni.¹

Az irodalom történeti megközelítésének alapművét megalkotó Hippolyte Taine *Az angol irodalom története* című munkájában (1863) a teremtő én idealista képzetét rombolja azáltal, hogy nyitómondatában kijelenti: az irodalom „nem egyszerűen a képzelet játéka”, és nem is „egy túlfűtött elme magányos szeszélye”.² Taine az egyedi, autonóm, izolált mű létrehozására képes, társadalomtól független alkotó én gondolatának kritikájában hasonló retorikai képletet alkot, mint később az újhistorizmus. Ez utóbbi ugyanis az eredeti én képzetét kulturális és társadalmi jelenségre cseréli, amikor az ént a kulturális hagyományok, intézmények, faj, etnikum, a nemek közötti viszonyok, gazdasági és fizikai körülmények, valamint a hatalmi viszonyok rendszeréből vezeti le. Az oksági magyarázat tekintetében a régi és az új historizmus közötti lényegi különbség abban ragadható meg, hogy míg az előbbi a determinizmus metafizikáját, addig a Foucault-hoz erősen és problematikusan

*Az első rész az It 2001/4. számában jelent meg (594–610.).

kötődő kortárs historizmus az okság iránti összetettebb elkötelezettséget képviseli.

A régi historizmus visszautasítja a felvilágosodás filozófiáját, amennyiben tagadja, hogy létezne emberi természet, ennél fogva a szubjektum sem létezhet mint ennek szabad kifejeződése. A történelem egyetemességének eszméjét kifejező összefüggő folyam (flow) képzete helyett már a régi historizmus is inkább nem egymást követő időszakok (spaces) sorozatáról beszélt, s tudatában volt annak, hogy az értelmezői pozíció mindenkor valamely viszonylagos időszak egyikében helyezkedik el. Ezt az önreflexiót teljesíti ki az újhistorizmus az objektív történelmi tudás lehetőségének tagadásával.

Fogas kérdés, hogy vajon az újhistorizmus a „kifejező kauzalitás” (expressive causality) elvét illetően mennyiben tekinthető a régi historizmus örökösének. A marxista Lentriccia hajlik arra, hogy a régi és az új historizmus közötti folytonosságra helyezze a hangsúlyt. A „kifejező kauzalitás” elvéből következő determinizmus nem idegen az újhistorizmustól, mivel a kulturális jelenséget olyan szinekdochéként fogja föl, amely lehetővé teszi a formáció lényegi részének a megalkotását. A kifejező formák szinekdochéjének értelmezésén belül a kauzalitásnak különböző fokozatai léteznek. A kulturális formák historista elméletei az alkotó szubjektum viszonylagossá tételével Marxtól és Taine-től Foucault-n át az amerikai New Historicismig „antihumanista” áramlatot alkotnak, ugyanakkor az irodalomnak humanista küldetést tulajdonítanak. Esztétikai ideológiájuk a nagy író egyedi művével való autentikus befogadói találkozás képletét követi.

Greenblatt – bahtyini utalással élve – *monologikussága* miatt marasztalja el az irodalomtörténet marxista áramlatát, amely naiv reprezentációesztétikai meggyőződésével abban érdekelt, hogy az irodalomtörténetben egy egységes politikai képet tárjon fel, s ezt úgy szemlélje, mint történelmi tény, holott ez a képződmény nem más, mint a történész saját ideológiai alakzatainak terméke. Másfelől a marxisták elfedik azt, hogy a történelem ellentétes erőterek, változó érdekek küzdelmének a megjelenési helye, s nem statikus adottság. Greenblatt önértelmezése szerint az újhistorista számára a reprezentáció korántsem ilyen problémamentes, mert az irodalom nem egyszerűen egy stabil és egységes történelmi tények alkotta „háttérre vetített tükörkép”. A marxisták viszont éppenséggel az újhistorizmusnak tulajdonítják a történelem objektív értelmezésére való törekvést, s azt vetik a szemükre, hogy ennek érdekében eltekintenek a történésznek az objektívnek hitt történelem létrehozásában játszott szerepétől.

Az újhistorista retorika Greenblatt által olyannyira kedvelt fogása esszéinek jellegzetes indítása, ahol bizarr korabeli idézetekkel, részletező, lassú leírásokkal azt sugalmazza az olvasónak, hogy nem irodalommal találkozunk, hanem közvetlenül hozzáférhet magához a történelem anyagához. Ez a reto-

rika úgy nyilvánítja meg Foucault örökségét, hogy a társadalmi életet a legapróbb részletekig szervezettnek és ellenőrzöttnek mutatja.

Lényeges kérdéseket vet fel az újhistorizmus elméleti identitása. A hatalom Foucault-tól kölcsönzött fogalma erőteljesen formálja a *Renaissance Self-Fashioning* gondolatmenetét, de Foucault közvetlenül csak lábjegyzetekben jelenik meg a hatástörténetét tekintve programadónak számító könyvben.³ Greenblatt úgy határozza meg célkitűzését, mint kísérletet arra, hogy konkrétan meg tudjuk érteni – az „én” számára létező – következményeit annak, ahogyan az ember kifejez egy bizonyos hatalmi formát, egy olyan hatalomét, amely egyszerre lokalizálódik sajátos intézményekben – mint a bíróság, az egyház, a gyarmati adminisztráció, a patriarchális család – és terjed szét a jelentés ideológiai szerkezeteiben, a kifejezés jellemző módjaiban, az ismétlődő narratív sémákban.”⁴

Greenblatt könyvének a címe megtévesztő, amennyiben a szabad, kifejező önalakítást juttatja eszünkbe, mivel a *Renaissance Self-Fashioning*ben az énformálás voltaképpen Foucault hatalomelméletének a folytatása. Az én számára az így értett hatalom megfoghatatlan, mindenütt megtalálható, mert széteszlik és teljes mértékben áthatja a társadalmi viszonyokat, olyannyira, hogy megtévesztő politikai hatásokat termel ki, többek között magát az ellenzéket a politikai küzdelmek előre elrendezett színjátékához.

A hatalomnak alávetett én-nek ezt a beállítását sok kritika érte, különösen marxista részről. Eszerint Foucault-nál az én a hatalomról szóló totalitárius narratíva csapdájába esik. Ezt a csapdába esést úgy dramatizálja Greenblatt, hogy el tudja kerülni a megértés determinista sémáit az irodalmi szövegek és a történelem viszonyainak elemzésében. Megoszlanak a vélemények arról, mennyiben sikeres ez a kísérlet. Létezik olyan felfogás, mely szerint Greenblatt a tükrözéseméleti determinizmus kevésbé vulgáris változatát képviseli, amikor az Erzsébet-kori színház működéséről, szerepéről végső soron azt állítja, hogy az a hivatalos politikát szolgálta. Az egyház ugyanis drámák engedélyezésével a nyilvános színházra testálta azokat a kulturális jelentéseket, amelyeket ki akart használni. Az Erzsébet-kori színház úgy tükrözi a demónikussal kapcsolatos hivatalos politikát, hogy „részben annak elemeiből épül fel, melyért cserébe részt vesz annak a szellemi és politikai diszkurzusnak a konkrét alakításában, amelyből született”.⁵

A magyar tükrözésesztétika elméleti hagyományára tekintve nem teljesen ismeretlen, ahogy Greenblatt történelemformáló erőt tulajdonít az irodalomnak, de koncepciójának sajátosságát a determinista nézőpont foucaultianus áthelyezése biztosítja. Greenblatt mestertrópusa (master trope) a hatalom működésének leírására a kölcsönös „áramlás”. Ez kifejezi az újhistoristák meggyőződését, mely szerint a művészi és egyéb társadalmi gyakorlatok viszonyának mintáját a hasonlóságok alapján lehet megalkotni. A színház és az ördögűzés hasonlóságának alapja a kulturális és politikai hatalom

közötti kölcsönös „áramlás”. A hatalom cirkulációja minden társadalmi és politikai teret áthat, ezt fejezi ki a „semmi sincs a politikán kívül” Derridát megfordító kijelentése.⁶

A cirkuláló hatalom fogalma azt hivatott kifejezni, hogy az se nem eszme, se nem gyakorlat, hanem az a fő erő (agency), amely a hasonlósági viszonyokat okozza, és minden társadalmi gyakorlaton és szubjektumon átfolyik. Emlékezhethetünk rá: Foucault-nál a hatalom mindent bekebelező felfogása szüli azt a vágyat, hogy kívül kerüljünk a politikán. Ezt a gondolatot Greenblatt meglehetősen problémátlanul veszi át, mivel így nem ad kielégítő magyarázatot arra, miért szeretnek mégis belül lenni a nem marginális, magukat erősnek érző, s akként is cselekvő típusok. Ennek a láthatatlan, mindent magába foglaló hatalomnak a cirkulációja hozza létre a társadalmi, kulturális gyakorlatok és intézmények megértésének a végső alapját, a hasonlóságot. Ez ad értelmet a dolgoknak, amennyiben láthatóvá és koherenssé teszi azokat egy hasonlósági viszony által. Meglátásom szerint Foucault nem teljesen ezt sugalmazza, sőt, kétségbe vonja a történeti kutatás tárgyát képező kultúra egységét.

Frank Lentricchia elméleti következtetlenségét fedez fel Greenblattnál, a hatalom fő „erőként” való felfogásában. Pontosabban úgy véli, hogy az újhistorizmus számára a hatalom, és a hatalom cirkulációja által létrejövő hasonlóságok a kultúra hegeli kifejező egységének totalizáló eszméjéhez fogható módon teszik megragadhatóvá a művészi és egyéb társadalmi gyakorlatok viszonyának a mintázatát. Eszerint Greenblatt elrejtett hegelianizmusában a történelem egysége utáni vágy tör felszínre, kisiklatva így a történész korlátozottságából kiinduló foucault-i kutatást. Emlékezhethetünk rá, Foucault mesztertrópusa a törés és a folytonosságihiány, s ezek a tulajdonságok feltartóztatják a történelem narratív egységére irányuló humanista feltevések megfogalmazását. Greenblatt a jelen kérdezői érdekeltségét a történeti rekonstrukció fontos alkotóelemeként tartja számon. Ennek végső forrását a „magam”-ban véli megjelölhetőnek.⁷ Ez a kijelentése voltaképpen azt a sejtést is megfogalmaztathatja az olvasóval, hogy Greenblatt nem minden esetben teszi láthatóvá, mennyire összetett a viszonya a foucault-i örökséghez.

Jómagam úgy vélem, hogy a *Renaissance Self-Fashioning* megengedi az eldöntetlenségeket létre hívó olvasatot, de legalábbis lehetőséget ad a többirányú, akár egymást keresztező értelmezéseknek. Foucault felől mérlegelve Greenblatt megállapításait a *Renaissance Self-Fashioning* szerzője sugallhatja azt, hogy a történelemről szóló újhistorista elbeszélésekben is folytonosság jön létre feltartóztathatatlanul, mivel a történész még abban az esetben sem tudja kiküszöbölni tulajdon hatástörténeti helyzetét, ha az egység és/vagy folytonosság konstruálásától való félelmében kényszeresen visszatér „egye-di életekhez és egyedi helyzetekhez”. Másfelől nem teljesen jogosulatlan Frank Lentricchia kritikája sem, aki elmarasztalja Greenblattet a történész korlátozottságára vonatkozó apológiájának hangneme okán. Ez ugyanis

valóban képes felidézni azt, hogy a determináció, a teljesség és az objektivitás a történelemértelmezés értékeit jelentik, s ezektől a történész csak vonakodva, kényszerűségből tud megválni. Való igaz, hogy a humanista nagy narratíva utáni elégikus vágy – amennyiben erről van szó Greenblattnél – nincs teljes összhangban Foucault intenciójával. Greenblattnél azonban talán még ennél is összetettebb a kérdés.

A vizsgálódás tárgyává tett történelmi anyag vonatkozásában szennyeződésnek (impurity) nevezi mindazokat a kérdéseket, amelyek a történész saját korának érdekelttségéből fakadnak, s így hatással vannak az értelmezett dologra, alakítják azt. Foucault vállalt elméleti öröksége, közelebről a történelmi korszakok, episztémék folytonosságának tagadása teszi érthetővé, miként változhat át Greenblattnél a jelen és a múlt közötti közvetítés gondolata a személyes elfoglaltság (self-concerns) apológiájává.

Amikor Greenblatt arról beszél, hogy érdekes alakokra van szüksége a múltból, akik sokat tartalmaznak magukban abból, ami ébren tarthatja a jelenkor történészeinek az önalakítás szabadságába vetett hitét, voltaképpen az autonómia iránti igény dramatizálásának színtereként fogja fel az irodalomtörténetet, s különösen annak reneszánsz korszakát. Greenblatt autonómnak szeretné látni maga körül a szubjektumot, de az egyre inkább úgy látszik, hogy „különösen a társadalom hatalmi viszonyainak ideológiai terméke”.⁸ Nemcsak a két távoli korszakban egyaránt meglévő autonómia iránti igény biztosítja számára azt, hogy a mai kor emberének „hasonlatosságában” szemlélje a reneszánszt, de az identitás eltörlésével fenyegető hatalom természetének hasonlósága is. A lázadó szubjektum is a hatalmi viszonyokat reprezentáló domináns kultúra ideológiával áthatott nyelvéből alkotja meg sajátjának vélt a maga beszédét. E nyelvben ami sajátjának mutatkozik, azt valójában eltörli – már a szubjektum tényleges lázadását megelőzően – a hatalom nyelvhasználatának való menthetetlen kiszolgáltatottsága. Az alávetettségből egy pillanatra sem léphet ki a szubjektum, sőt, még az ellenállás módzatait is a „fegyvelmező paradigmák” (disciplinary paradigms) által strukturált társadalom termeli ki, következésképp a lázadó csakis megerősíteni tudja a fennálló hatalmi viszonyokat kifejező domináns ideológiákat.

Az európai humanizmus ideológiájának távlatából leggyakrabban az a vád fogalmazódik meg, hogy Greenblatt foucault-i alapon végrehajtott szubjektumkritikája aláássa a domináns ideológiák leleplezésének, s végső soron bármiféle társadalmi változásnak a lehetőségét. Greenblattnél eszerint a radikalizmus valójában ravasz formában jelentkező ortodoxia, a társadalmi változások pedig a múlt álcázott ismétlődései.⁹

Frank Lentricchia kritikája Greenblatt hagyományértelmezésére irányul, s így a foucault-i örökséghez való újhistorista viszonyulás kérdését, nevezetesen történelmi folytonosság és megszakítottság összefüggését érinti. Lentricchia, ha nem csalódom, a hagyományt készletként, ránk hagyott „ma-

radványként” fogja fel, nyomként, amelyet kitörölhetetlenül magunkon viselünk. A múlt úgy él tovább a jelenben, mint „kulturális maradék”, ezért nem törölheti el semmiféle társadalmi krízis, sőt, a múltat éppen az ellene felépők, a radikális változások akarói idézik meg szükségképpen. A „törés vágya” (desire for rupture) így biztosítja a múlt továbbélését. Ebből az állításból viszont semmiképpen sem következik szükségképpen, hogy minden történelemalakító törekvés csakis a múlt ismétléséhez vezethet.

Látni való, hogy ideológiakritikai beállítódásából következően Frank Lentricchia értelmezésében a múlt olyan adottság, „maradék”, amellyel szemben a domináns viszonyulásmód a megtagadás, eltörlés, ellenállás, lázadás metaforáival írható le. Frank Lentricchia végül is a történelem eszméjét kívánja védelmezni az újhistoristákkal szemben, akik azt állítják, hogy a fennálló hatalom alakítja ki az ellene való lázadás formáit, ezáltal biztosítja saját fennmaradását. Lentricchia szerint a múlt továbbélése nem azonos az ismétlődéssel. Ezzel szemben Foucault és Greenblatt azt sugalmazza, hogy a lázadás csakis önbecsapás lehet, a szubverzív identitás érzékelésének pedig korlátozottak a lehetőségei. Legfeljebb az úgynevezett dráma abszolút esztétikai pillanatában élheti át a hős a meghatározó ideológiától és hatalomtól való szabadságát. Az autentikus ellenállás lehetőségének efféle esztétikai megközelítése meglátásom szerint az esztétikai humanizmus ideológiájával mutat rokonságot.¹⁰

Megkockáztatom a feltevést, hogy az újhistorizmus megannyi dekonstrukciós szemléleti eleme sem képes elfedni az erőteljesen „negativista” elméleti szerkezetet, amelyben az újhistoristáknak az autonóm én iránti feltartóztathatatlan vágya felülkerekedik az elméleti elkötelezettségen. Nevezetesen azon az állásponton, hogy az én személytelen rendszerek összehatásának képződménye, eredménye. Az újhistorizmus döntő részben Foucault nyomán alakította ki a maga „antihumanista” elméleti felfogását, mely szerint a szubjektum többé már nem tekinthető a dolgok eredetének, mivel a szubjektum minden tekintetben manipulált, tehát tulajdon világában nincs tere a szabadságnak. Az újhistorista vágy mintha mégis fenntartaná az autonómia iránti igényt, amikor esztétikai formában, a szabadság abszolút drámai pillanatában függetlennek mutatja az ént a hatalom totalizáló rendszereitől. Greenblatt maga is elismeri, hogy létezik egy „elsöprő igény, hogy fenntartsuk annak illúzióját, miszerint saját identitásomnak én magam vagyok a legfontosabb megalkotója”.¹¹

Az én-alakítást Greenblatt joggal nevezi illúziónak, mert magáénak vallja Foucault örökségét. Ebből a távlatból az én-alakítás valóban illúziónak nevezhető, mert az én (selfhood) olyasmit akar megváltoztatni, amit nem ő maga alkotott. Nevezetesen a szabadság abszolút drámai pillanatának eljövetele érdekében nem vesz programszerűen tudomást arról a hatalmi szerkezetről, amely az én boldogtalanságát előidézte.

A humanista ideológia imperatívusza csakis elméleti következetlenség árán képes az újhistorizmus diszkurzusában teljesülni. Az a feltételezés, hogy a színpadi hősök mértéktelensége elválasztja e hősök önalakító tetteit az őket körülvevő társadalomtól, önmagát felforgató elem az újhistorizmus beszédrendjében.

IV/2. Az újhistorizmus és a dekonstrukció.

A politikai és elméleti elkötelezettség függőségei a diszkurzusrendektől

A most következő elemzés súlypontját az újhistorizmus és a dekonstrukció pozícióinak a szembesítése adja. Erre az összefüggésre az irányzat eddigi recepciója közel sem fordított a kérdés tényleges jelentőségének megfelelő figyelmet. Ebben a vonatkozásban Spivak immár klasszikusnak számító, *Újhistorizmus: politikai elkötelezettség és a posztmodern kritikus* című alapvető fontosságú írása érdemel részletesebb bemutatást.¹²

Spivak szövege a címben megjelölt tárgyról, a posztmodern kritikus és a politikai elkötelezettség viszonyáról tartott fórum számára készített jegyzeteinek és a fórum szervezőjével folytatott beszélgetéseinek szerkesztett, kiegészített változata. Spivak, aki Jacques Derrida *De la grammatologie* (Minuit, 1967) című művét ültette át angol nyelvre,¹³ a dekonstrukció szaktekintélye az Amerikai Egyesült Államokban, de kutatásaiban – úgy is, mint „harmadik világbeli”, bengáli arisztokrata családból származó nő – nagy figyelmet fordít a kulturális identitás politikájának, illetve a politikai identitás kultúrájának vizsgálatára. Ez korántsem jelent szükségszerűen újhistorizmussal szembeni pozíciót, bár Spivak döntő részben dekonstrukciós indíttatású felfogásáról az sem állítható, hogy feltétlenül a jelenkori újhistorizmus szellemi vonzáskörében kellene számon tartanunk.

Spivak kiinduló feltevésével – a dekonstrukció bizonyos belátásait hallgatólagosan érvényesítve – nem teszi átlátszóvá a politikai elkötelezettségről kezdeményezett diszkurzus közvetlen indítékát, vagyis hátrébb tolja a „Mit teszünk itt, most?” – Derridánál olyannyira fontos kérdését. Spivak a dekonstrukciónak mint értelmezői távlatnak a jelzése során szándékosan figyelmen kívül hagyja, helyesebben mondva elodázza a Derridánál megkerülhetetlen értelmezési aspektusnak, nevezetesen a „mondottság hogyanjának” („das Wie des Gesagtheits”) a vizsgálatát, tehát magának a szorosabb értelemben vett tárgylétesítésnek a nyelvi működésben rejlő problematikusságát.

A tárgyról folytatható eszmecsere keretfeltételének kijelölésekor Spivak ráirányítja a figyelmet arra a félelemre, amely gátolja az aktuális politikai elkötelezettségről folytatható beszélgetést. A félelem diszkurzusfüggő, amennyiben nem közvetlenül a politikai elkötelezettség irányultságának nyilvános képviseléséből fakad, sokkal inkább abból, hogy a modernitáskritikák tapasztalatainak birtokában a befogadó közeg fenntartással fogad bármiféle koherens diszkurzust a politikai elkötelezettségről.

Spivak függőben hagyja a „Lehet-e valaki elkötelezettje a politikai cselekvésnek azáltal, hogy dekonstrukciót ír vagy tanít?” kérdésre adható választ. E kérdésfeltevés ugyanakkor azt a kimondatlan előfeltevést is magában foglalja, hogy külön problémaként kell kezelnünk a modernitással szemben elfoglalt kritikai pozíciót, amire talán a legszélesebb körben ismert Habermas-féle viszonyulás említhető példaként. Az így értett történelemnek Spivak fel fogása szerint kevés köze lehet egy irodalomkritikai iskola szakmai historizmusához. Általában véve a koherens diszkurzus alkotásától, a szóban forgó tárgy, az újhistorizmus vonatkozásában pedig a valamely nagy elbeszélésen alapuló *történelem* konstruálásától való félelem miatt hajlamos a kortárs elméleti gondolkodás – többek között – a posztmodernizmus és a posztstrukturalizmus összemosására ebből a távlatból. Hogy példát is mondjak: Spivak szerint korántsem kézenfekvő a posztmodern állapot leírásában az, ahogy Lyotard levezeti a nagy elbeszéléseken alapuló legitimáció érvénytelenné válásának tapasztalatából a mindig lokális meghatározottságú szabályokra alapozott paralógia jelenségét.¹⁴ A *Mi a szerző?* Foucault-ja is így kerül a figyelem előterébe, míg *A tudás archeológiája* szinte feledésbe merül, s hasonlóképpen kerül az érdeklődés középpontjába az első időszak keményen szemio-logikus Barthes-ja, aki lefokozza a szerző szerepét. Efféle összemosás eredményeként lehet az újkritika stílusára emlékeztetően értekezni a történelem hiányáról. Mindez túlságosan is könnyen vezet Derridához, aki – bizonyos módon – új életet lehelt az „új-újkritikába”. A történelemről szőtt koherens elbeszélések ellenzői kisajátítják Derridát, amennyiben úgy kezelik őt, mint aki a halott avagy decentrált alany elbeszélését írja, miután zárójelbe tette a történelmet, s a nyelv hatalmát végletesen kiterjesztette.

Spivak írásának a jelentőségét nem utolsósorban az adja, hogy kísérletet tesz a történelemmel szemben fent körvonalazott pozícióknak és a dekonstruktív beállítottságnak az elválasztására. Spivak azt hangsúlyozza, hogy a koherens diszkurzustól való félelem termeli a metaforákkal való visszaéléseket, s ennek következménye a posztstrukturalista és posztmodern pozíciók határainak a feloldása. Příkladként említhető, hogy a történelem ebben az összevegyített nyelvhasználatban katakrézis. Itt arra lehet gondolni, hogy a történelem olyan szimbolikus jelentőséggel erősen feltöltött metafora, amelynek nincs megfelelő jelölete, referense. A politika pedig egyszerűen a szekértáborok közötti harc allegóriája. Spivak ez utóbbi küzdelemről nem hajlandó tudomást venni, helyesebben szólva nem kíván abban egyik oldalon sem részt venni, viszont a történelemnek a katakrétikus használatától nem határolja el saját gyakorlatát, sőt, magáénak vallja azt, amire később még vissza kell térnünk.

Spivak kritikai pozíciót foglal el a posztmodernitás némely ideológéaival szemben. Příkladként említi, milyen triviálisan tagozódott be a tömegkultúra a magaskultúra tanítható formáiba. Általában véve felettébb kétségesnek vé-

li, hogy a humanista akadémia sajátos politikájának a paralógia volna a közös nevezője, s ebben csakis egyetérteni tudok a szerzővel.

Fontos esemény volt az újhistorizmus és a dekonstrukció közti konfliktus szempontjából az irvine-i Kalifornia Egyetemen 1987 májusában tartott konferencia. Derrida azon a véleményen volt a konferencián, hogy az újhistorizmus és a dekonstrukció közti konfliktus leszűkíthető egyetemek közti (Berkeley–Irvine, Berkeley–Los Angeles) székértáborharcokra. Látni való, hogy Spivak nem tekinti magát e harc részesének, s a maga helyzetét nem tudná egyetlen irányzathoz tartozóként jellemezni. Nem tartja magát „igazán” se dekonstruktornak, se marxistának, de feministának sem.

Spivaknak Harold Veesserrel folytatott beszélgetése alapvető kérdéseket érint a politikai elkötelezettség és a kritikai pozíció közötti összefüggések viszonylatában. Példaként említhető Spivak marginalitás-fogalma. A margót mint metaforát Spivak sem találja politikai szempontból ellentmondásmentesnek. A marginalitás jelenlegi gondolata ki nem fejtett módon a központot értékeli fel: „Ez a kritikus számára – írja Spivak – szükségszerűen önjelölt pozíció, amely alapvetően vádaskodó pozíció.” („It is, for the critic, a necessarily self-appointed position which is basically an accusing position.”)¹⁵ A margóról nem egyszerűen mint a középponttal szemben állóról gondolkodik Spivak, hanem mint a központ „tettetársáról”. Ez a történetiség szempontjából kettős értelemben is fontos megállapítás. Spivak a margók történetiségében gondolkodva korábbi esszéivel ellentétben nem azt sugallja, hogy a margó a középpont kimozdításának helye, sokkal inkább a kijelentések érdekeltiségének helye, az argumentum helye. Spivak kiaknázza a marginalitás fogalmának kettős értelmét, tehát részint sajátos politikai elkötelezettséget ért rajta, másfelől a dekonstrukcióhoz közeli teoretikus pozíciót, ahonnan végeredményben sikerrel szorgalmazta a történelemnek az irodalomkritikai diszkurzusba illesztését.

Itt kell emlékeztetnem arra, hogy a történelem Spivak számára mesterszó (master word). Ez azt jelenti, hogy történelemről beszélve nem nyílik ki ennek a személyes névnek (proper name) az értelme, legalábbis a történelem szó megszokott értelmében. Spivak munkásságának irányultsága felől érthető meg, miért gondolhatja a történelemről, hogy az számára csakis katakrétikusan használható metafora. Példaként említhető a Spivak által szorgalmazott *dekolonizált tér* (decolonized space) fogalma. Ebben az esetben a történelem szó katakrétikus használata szükségszerű, mivel amit politikailag meg akar kérdőjelezni – nemzetiség, állampolgárság és effélék –, nos ezeknek a fogalmaknak az aktuális irodalmi története nem ilyen terekben íródott. Spivak nem tartja kielégítőnek az elnyomás struktúráit koloniális térben megjelenítő szépirodalmi művek allegorikus olvasatát.

Spivak a történelemkritika lehetőségfeltételeit kutatva a dekonstrukció nyelvbölcseleti belátását érvényesíti, amikor úgy gondolja, hogy a kolonializált

világról lehet úgy beszélni, mint történelemmel bíró helyről, ahol viszont az irodalom olvasása és egyáltalában az irodalom eszméje azon mechanizmusok által termelődik újra, amelyeket a szöveg kritizálni kíván.

Az interpretáció *etikai* vonatkozásai nagy hangsúlyt kapnak az újhistorizmusról szóló diszkurzusban. Az értekező érdekeltségének elismerésével járó önleplezés ugyanis könnyen vezethet a problémák elkendőzéséhez. Spivak tulajdon „beismeréseinek” a sajátosságát az a dekonstruktív morfológia adja, amelynek mindkét végén „lebegés” (stall) található (Bagi Zsolt ford.). Közbevetve megjegyzem, hogy a „lebegés” szót Werner Hamachertől kölcsönözte Spivak.¹⁶ „Az eredeti lebegést *différance*-nak, a végső lebegést apóriának hívják” – írja Spivak.¹⁷ Ami őt érdekli, az éppen a kettő között van, ahol valami gyakorlat képződik egy hiba folytán. Derridához hasonlóan – aki egy interjúban azt mondta, inkább érdekelt az igazság termelésében, mint a hibák felmutatásában – Spivak is az elméleti mozgás értelmében vett „áthágás” aktusában létesülő közép terét gondolja az igazság termelésére alkalmas helynek. Ebben a térben korántsincs arról szó, hogy akárki képes akármit tenni. Dekonstrukciós távlatból joggal feltételezhető, hogy az újhistorizmusban már a szimptomatikus olvasás tényleges aktusát megelőző szövegkiválasztás kijelöli az interpretáció pályáját, amennyiben az a hatalomnélküli vagy marginalizálódott csoportok érdekei, vágyai, előítéletei alapján történik.

A dekonstrukció elismeri saját kritikai vakságát. Amennyiben az újhistorista is megteszi ezt, tehát megvonja magától a tekintélyt a szöveg értelmébe való magasabb rendű bepillantástól, nem tehet szert arra a hatalomra, „amely lehetővé tenné a szimptomatikus olvasatát annak a macherey-i vagy althusseri kinyilvánításnak, hogy mi az, ami a szövegből kimarad”.¹⁸

Miben ragadható meg az újhistorizmus központi nehézsége a dekonstrukció távlatából? Spivak meglátása szerint abban, ahogyan az újhistoristák saját metaforikájukkal igyekeznek a dolgokat függetleníteni a jelek termelésétől.

Az újhistorizmus az ideológia terén használja fel Althusst szimptomatikus olvasatokhoz, amelyeket a szövegben ki nem mondott dolgok behatárolásának szentelnek. A dekonstrukció viszonya különbözik ettől a beállítottságtól. A szöveg testéhez nem közelíthet úgy az olvasó, mint a hiányok diagnosztizálását végző orvos a betegéhez. A dekonstruktor számol a szöveghez fűződő szeretetteljes viszonyának a következményeivel. A dekonstrukció bizonyos módon már a szövegbelépés pillanatában áldozatul esik a nyelvnek, amelyet használ, mert az strukturálisan és valamennyi tekintetben saját kritikai pozíciójától kölcsönzött. Spivak szerint a ki nem mondott dolgok, ha előjönnek a szövegből, akkor mintegy a szó szerinti olvasás „szálsírányával” szemben jönnek elő.

Érdemes eredeti kiindulópontunk felől felvetni a kérdést, vajon mit jelent a dekonstrukciós indítású, de az újhistorizmus bizonyos belátásait is érvényesítő amerikai irodalomelmélet értelmező rendszerében a neokolonializ-

mus kulturális poétikája? A jellemző posztkolonialista felfogástól eltérően a kulturális inskripciókat a dekonstrukció nem tekinti végzetes determinizmusnak, s nem abban érdekelt, hogy megállapítsa, ki az etnikai alany, s így az „igazi” marginális.

A feminizmuson belül jelentkező bio-determinizmus kritikájában is jelentős szerepet vállalt a dekonstrukció, s ez is érintkezési pontot jelent az újhistorizmushoz. Spivak szerint a nők egyszerű alteritásának elképzelése legitimizálja a másik oldalt. A nők másságát varázsigeként hirdetők amellett, hogy nemegyszer intézményes privilégiumaikat igazolják, voltaképpen kezelik azt a krízist, amelyet a nők társadalmi rétegzettségének felismerése egyébként felszínre hozna.

V. A történelem textualitása

Rekonstrukció és performativitás. Újhistorikus történetkonstrukciók

A történetiségről szóló újhistorista elméleti diszkurzusban a historiográfia, tehát a történetírás története különleges figyelemben részesül. Nincs mit csodálkozni ezen, hisz az újhistorizmus legfőbb célkitűzése a történelem tanulmányozásának módszertani megújításában jelölhető meg. A történetileg hiteles, objektív rekonstrukció pozitivista ábrándjával szemben Stephen Greenblatt *Fiction and Friction* című, az anekdota narratív szereplehetőségeit messzemenően kiaknázó esszéjében azt sugalmazza, hogy a történetírás részben fikción nyugszik.¹⁹ Greenblatt előszeretettel használja fel elméletének az illusztrálásához az anekdotát más esszéiben is. Ezek után nem nevezhető teljességgel önkényesnek Joel Fineman eljárása, amikor az újhistorizmus és az anekdota hasonlóságából indul ki, s mindkettő vonatkozásában érvényesnek véli, hogy az részint irodalom, részint meg történelem (Joel Fineman: *Az anekdota története: fikció és frikció*).²⁰ Joel Fineman felfogása szerint az anekdota formális működése a historiográfia történetére épül. Fineman interpretációja a történelmi tudat értékével kapcsolatos kételyt fogalmaz meg, s ezáltal kapcsolódik azokhoz a kontinentális európai gondolkodókhoz – Valéry, Heidegger, Sartre, Foucault, Lévi-Strauss, Hayden White –, akik hangsúlyozták a történelmi rekonstrukciók fiktív jellegét.²¹

Amint az imént utaltam rá, az újhistorizmus gyakorlatát jelentős mértékben meghatározza az anekdota felhasználása. Ezt szinte tüntetően szemlélteti Stephen Greenblatt *Fiction and Friction* című esszéje. Fontos, hogy felismerjük, vannak értekezők, akik úgy vélik, hogy az anekdota hasonló tulajdonságokkal rendelkezik, mint az újhistorizmus. Ebből a távlatból látszhat alkalmasnak az anekdota az újhistorista történeti megközelítés szemléltetésére. A tanulmány soron következő része ezt hivatott bemutatni – közvetlenül kapcsolódva Joel Fineman előadásához – egy lehetséges értelmezési keret felvázolásával.²²

Az irodalomtörténet-írást a historiográfia részének tekinti az újhistorizmus. Az anekdota jelentős mértékben meghatározza a historiográfia gyakorlatát, vagyis tágabb értelemben az irodalom történeti tanulmányozását. Az anekdota történeti működésének kutatása határterületekhez kapcsolható. Nem esik ettől messze a újhistorizmus sem, mivel saját kritikai gyakorlatát performatívumnak tekinti.

Joel Fineman a historicitás Thuküdidésszel kezdődő történetének hagyomány-összefüggésébe helyezi az újhistorizmust. Thuküdidész azért fontos számára, mert az első történetíró, aki a történeti kauzalitás törvényeit meghatározza. Egyedi eseményekbe foglalja a lehetőséget, s egy intelligibilis keretező elbeszélésben a történelmi események ismétlődő elemekből felépülő mintázatát alkotja meg. Thuküdidész az események mozzanatai között úgy állítja fel az „ez után” logikájának megfelelő sorrendet, hogy a „*meta touto*” egyben az egyedi események összekapcsolásának modelljévé lesz, mely megadja a szinguláris események reprezentatív történelmi jelentőségét. Thuküdidész történetírásában tehát az egyedi esemény és az őt létrehozó narratív kontextus kölcsönösen feltételezi és meghatározza egymást. A „*meta touto*” – Hayden White kifejezését kölcsönvéve – „metahistóriaként” működik. Joel Fineman arra a jól ismert helyre utal itt példaként, ahol Thuküdidész nyíltan elismeri, hogy történetváltozatai néhány konkrét beszéden alapulnak, de nem a ténylegesen elhangzottak betű szerinti rögzítése értelmében tekinthetők reprezentatívnak, hanem az előadásmód által. Thuküdidész nem kíván eltérni jelentős mértékben a ténylegesen elhangzott törvényszéki beszédek gondolatmenetétől, de ennél fontosabbnak véli az adott helyzet szülte „szükségyszerűség” rekonstrukcióját. Ennek érdekében arra összpontosít, hogy előadása az események logikájának feleljen meg, ezért úgy szólal meg, ahogy egy adott helyzetben kinek-kinek a legvalószínűbben beszélnie kellett. A valóban elhangzottnál fontosabb tehát Thuküdidész számára a valószínű, vagyis a történetileg jelentős alkalom szükségyszerűségének rekonstrukciója.

Ez a historiográfiai visszatekintés mai kérdéseket vet fel. A valószínűségen nyugvó beszéd megjelenítésének elsődlegessége a betű szerint rögzített, ténylegesen elhangzott beszédhez képest a reprezentatív historiográfia narratív formájára irányíthatja a figyelmet. A reprezentatív elbeszélésben az események közötti viszonyok alapján határozható meg egy esemény történeti jelentősége. Az viszont korántsem magától értetődő, miként képesek egyedi események megteremteni azt a narratív keretet, amely biztosítja reprezentatív szerepüket egy irányított elbeszélésben. Másképp történik-e mindez, ha történetileg jelentéktelen eseményekről van szó? A retrospektív irányultságú történelmi narratíva részint az elmúltról való előzetes tudás függvénye, másfelől, s ezzel egyidejűleg a prospektív elbeszélésé, amelynek a szerveződését az események logikája határozza meg. A történész egyszerre előre- és hátrafelé írja történetét.

Joel Fineman számára alapvető jelentősége van annak, hogy Thuküdidész kutatói kimutatták: a történetírás módszeréről és a történeti események egymásra következéséről fent vázolt koncepció az orvostudomány historiografikus modelljét idézi. Ehhez a tradícióhoz kapcsolódik Stephen Greenblatt, s ez vezeti el majd a maga Galenuszához.²³ A történész nyelve annyiban emlékeztet az orvoséra, hogy követi a diagnózis, a prognózis és a természetes ok meghatározásának hermeneutikáját, s e műveletek elvégzéséhez az orvostan nyelvi készletét hívja segítségül. A hippokratészi aforisztikus orvosi esettörténet retorikai felépítése befolyásolta a Thuküdidész-féle anekdotikus történelmi narratíva szervezését. A történelmi eseményeknek reprezentatív jelleget kölcsönző narratív keretet a betegség szerves formájával összhangban képzelte el, amely jelentős események koherens, időrendi sorozataként jeleníthető meg.

A betegség logikájának folyamatos kibomlása szabályozza a kihagyást, illetve a kiemelést, miközben a kóreset elbeszélése létrehozza a betegség *metáját*, ami a betegséget absztrakt létezéssel ruházza fel. *Esemény és kontextus* egymás függvényei, s ez az összetartozás teszi lehetővé hasonló esetekben a prognózist, s egyáltalában azt, hogy a diagnózis leírása összevethető legyen mások diagnózisával. Joel Fineman azt hangsúlyozza, hogy esemény és kontextus értelemkölsönző logikája az orvosi esettörténet historiográfiáján alapul.

Az anekdota egyedi esemény elbeszélése, s mint különleges irodalmi forma elsődlegesen utal a „valósra”. Az irodalmi jelleggel bíró anekdota azt a hatást kelti, mintha referenciális hozzáférést biztosíthatna a valósához. Fineman feltételezése szerint az anekdota e kettős tulajdonsága révén képes meghatározni esemény és kontextus historiográfiai integrációjának a későbbi sorsát. Fineman historémaként gondolja el az anekdotát, azaz a historiográfiai tény legkisebb egységeként. Ezen a ponton kell utalnom arra, hogy Jean-François Lyotard *szubjektumszemléleti megfontolások alapján* nevezte „nagy elbeszélés” (*grand récit*) utáni kornak azt, amelyben élünk: „A mai társadalomban és kultúrában, tehát a posztindusztriális társadalomban és a posztmodern kultúrában másként merül fel a tudás legitimálásának kérdése. A nagy elbeszélés – írja Lyotard – elvesztette a hitelét, akármilyen egységesítési módot használ is: a spekulatív elbeszélését vagy az emancipáció elbeszélését.”²⁴ Esemény és kontextus feltétlen meghatározott integrációja, a teleologikus kifejlés tehát érvénytelenné vált. A kezdettől, a középén át a végig tartó elbeszélés már nem bír narratív erővel, ezzel szemben az anekdota furcsamód mintha rendelkezne effélével.

Hadd jelezzem előre, hogy módszertani szempontból az újhistorizmus, ahogyan hozzáférést keres a „valósához”, a historizálás önreflexív, hegelianus tradícióját berekesztő történelemértelmezésnek mutatkozik. Erre a bölcséleti kontextusra kell most érintőlegesen rámutatni az anekdota irodalmi-refe-

renciális sajátosságainak, valamint a történetírással gyakorolt hatásának megértéséhez.

A poszthegeiánus filozófia projektuma a szubjektum temporalitása felől kísérelte meg bemutatni a történelmet. Emlékezhetünk rá, hogy Hegel a világtörténelemben mindent a szellem eszméjének tekintett, ezért a múlt kutatását csakis a jelenvalóval való foglalkozásként értelmezhetette: „A filozófiának a jelenvalóval, valóságossal van dolga. Azok a mozzanatok, amelyeket a szellem látszólag maga mögött hagyott, megvannak a jelen mélységében is. Ahogyan átfutotta mozzanatait a történelemben, éppúgy át kell futnia a jelenben – a magáról való fogalomban.”²⁵ A jelenvalóval való foglalkozás temporális összefüggéseit jelzi, ahogyan például Husserl a történelemhez, a transzcendentális szubjektum időbeli eredetéhez fordul, de hasonló a helyzet Heidegger esetében is, aki a *dasein* temporalitását dolgozta ki a *Lét és időben*: „Csak a tulajdonképpeni időbeliség, amely egyszersmind véges, tesz lehetővé olyan valamit, mint a sors, vagyis mint a tulajdonképpeni történetiség.”²⁶ Heidegger a történelem tanulmányozásának a módszertanáról is hasonlóképpen gondolkodik: „A történettudomány témája sem a csupán egyszeri történés, sem pedig a felette lebegő általános, hanem a lehetőség, amely faktuálisan egzisztáló volt. [...] Csak a faktikus tulajdonképpeni történetiség mint elhatározott sors képes a jelenvolt történelmet úgy feltárni, hogy az ismétlésben a lehetséges »ereje« betör a faktikus egzisztenciába, vagyis annak jövőbeniségében jön el hozzát. A történettudomány ezért – ugyanúgy, mint a történettudomány nélküli jelenvalólét történetisége – semmiképpen sem a »jelenből« és a csak ma »valóságosból« indul ki, hogy ebből egy múlthoz tapogatózzon vissza, hanem a *történészi* feltárás is a *jövőből* jön létre. Annak »kiválasztása«, hogy mi legyen a történettudomány lehetséges tárgya, már *benne rejlik* a jelenvalólét történetiségének faktikus, egzisztens *választásában* a jelenvalólétben, amelyből a történettudomány ered és amiben egyedül van”.²⁷ E bölcséleti háttérrel, amelyre Joel Fineman szükségképpen leegyszerűsítve utal, láthatóvá lesz az újhistorizmus *historizáló* jellege. Közbevetve mégis meg kell jegyezni, hogy kissé elszórtan vélem Joel Fineman elmarasztaló kritikáját, amelyet Gadamer heideggeriánus alapú hermeneutikájával és irodalomtörténetével(!) kapcsolatosan fogalmaz meg. Gadamer *Igazság és módszere* nem vádolható azzal, hogy a közösségi sors túlzottan végzeteszerű eszméjét képviselné.

Az újhistorizmus elnevezés oximoron, amennyiben az *új* historizmus történet jelent a hegeiánus történeti önreflexió tradíciójában. Ideiglenesen a következő meghatározását javasolja Joel Fineman a történelemnek: a Történelem az, ami akkor történik, „ha egyesítjük a Létet és az Időt” („when you combine Being and Time”).²⁸ Arról viszont, hogy a történelem csakugyan ekkor történik, úgy bizonyosodhatnánk meg, ha a lét és idő szétválásának mint történetnek a filozófiájába fognánk, így viszont szükségképpen eljutnánk a

létfeljedettséig, a létből időbe vetettséig, s ekkor a történet, amelyről tudósítunk, már nem hagyna számunkra döntésteret. Félő, hogy ezen a ponton Finemannek a történelem meghatározására tett javaslata nehezen egyértelműsíthető. Fineman talán az anekdota segítségével véli megnyithatónak a historiográfia történetét azért, hogy a történelem megtörténhessen.

Az anekdota literális és refenciális tulajdonságainak egyesítésével alapozza meg az anekdota – jelentőségteljes – történetét. Ezzel a kezdeményezéssel mintha azt sugalmazná, hogy az anekdota elsősorban „hagyja a történelmet megtörténni, úgy, hogy utat mutat a kezdet, közép és vég teleologikus, ennél fogva időtlen narrációja felé”.²⁹ Az anekdota különbözik az utalás nem irodalmi formáitól, mint amilyen például a leírás, meghatározás, felmutatás, amelyek nem hívják elő a kezdet, a közép és a vég alakzatát. Az anekdota narratív folyamatosságot és valós (real) hatást teremt, tehát a történeti egy- másra következők kontextusán belül az esetlegesség érzetét egy esemény mint esemény elmondásával. Az anekdota formája így lehetőséget ad egy- részt a *la petite histoire*, azaz a kis történet, másrészt a *grand récit* összekapcsolódásának a vizsgálatára. Amint azt már előre jeleztem, Fineman a historiográfia történetét az anekdota elmélete alapján értelmezi.

Az anekdota a historizálás lehetőségét nyújtja Thuküdidész számára. A történetírásban előforduló különleges események és szereplők az „aporetikus anekdota működésének a történetírásra gyakorolt hatását mutatják”.³⁰ A reneszánsz időszakának lényeges újdonsága, hogy ekkor indul fejlődésnek a tematikus történelmi tudat – a szubjektum mint történelmi szubjektum –, s az ennek megfelelő tematikus tudományos gondolkodás. Husserl a historiográfiában ekkor feltételez egy törést, sőt, az egész reneszánszt az általa „Az európai tudomány válságának” nevezett jelenség intézményesítésével jellemzi. Ekkor következik be a tudományos nyelvnek Galilei matematikai fizikájával jellemezhető nagymérvű formalizálódása. A tudományos szaknyelv jelentése elhomályosul, abban az értelemben, hogy végletesen eltávolodik a természeti világban gyökerező eredetétől. Husserl szerint ez a felejtés a tudást leválasztja a tapasztalatról, s valójában éppen ebben mutatkozik meg a szellemi válság. A formalizált tudományos nyelv térnyerésével a historiográfia is kialakítja a maga empirista, technokrata tudományosságát.

Ebből a távlatból lehetséges az újhistorizmust a reneszánsz historiográfiai válságra adott válaszként értelmezni. Az újhistorizmus értelmezhető a történelem historizáló kudarcait kísérő tapasztalatok újraértésére tett kísérletként. Az elnevezésben rejlő oximoron nem zárja ki Jauss sejtését, hogy itt régi bort kapunk új tömlőben.³¹

Az anekdota a történelmi tapasztalatot őrzi, tehát éppen azt, amiről lemondott a historiográfia a tudomány javára. Az újhistorizmus megkísérli visszaszerezni ezt a tapasztalatot. Ez az összefüggés teszi lehetővé az aporisztikus anekdotaformát integráló jellegzetes újhistorista írásmód jelentőségének meg-

értését. Az esszék mindig anekdotával kezdődnek, s gyakran azzal is végződnek, ami által a szöveg hozzáférhetővé teszi a történelmi tapasztalatot, pontosabban megnyitja azt egy pillanatra a befogadó számára. A dekonstrukció említése itt annyiban lehet indokolt, hogy az újhistorizmusnál jóval erősebben kötődik szövegei textualitásához, ami viszont egyáltalán nem jellemző a szigetországi „kulturális materializmusra”.

Stephen Greenblatt *Fiction and Friction* című esszéje modellérvényűen valószínűsíti meg az újhistorizmus írásmódját. Greenblatt rendkívül rétegzett esszéje elkerülhetetlen egyszerűsítéssel arra a kérdésre keresi a választ, hogy az orvosi diszkurzus hogyan befolyásolja Shakespeare-nél az erotikus irodalmi ábrázolást. Hátérbb tolva most azt a kérdést, vajon nem arról van-e inkább szó, hogy Shakespeare irodalmi szövege gyakorol hatást Greenblatt orvos-történeti értelmezésére, vegyük szemügyre, hogyan működteti az újhistorista esszé az anekdotát. Ehhez viszont vázlatosan össze kell foglalni a történetet.

Marie, egy roueni „cseléd lány” 1601-ben megvallja egy bizonyos Jeane le Fevre nevű szolgálónak, hogy ő, mármint Marie, nem nő, hanem férfi (Marin). Ezt követően szexuális kapcsolatot létesít a két szolga, szerelmesek lesznek egymásba, majd a nyilvánosság tudtára adják házassági szándékukat, mely nem csupán a helyi közösségben vált ki fehéborodást, de az egyházi és jogi hatóságokban is, így indul inkvizíciós vizsgálat Marie nemének a megállapítása érdekében. A tét nem kevés: ha Marie nő, halálos bünt, szodómiát követett el, ha férfi, Jeane-nak tett házassági ajánlata nem természetellenes. Az orvosi konzíliumon Jacques Duval különös érdeklődést mutat a hermafroditizmus iránt, s a doktor érintése (friction) szolgálatat perdöntő bizonyítékot a nem kérdéséről.

Greenblatt értelmezésében Marie/Marin példája a nemek különbözőségéről, a nő és férfi egymás mellett éléséről alkotott elképzelések paradoxonait és feszültségeit képes megmutatni. A női és a férfi nem különbségéről kialakult orvosi képzetek közül Greenblatt számára a kortárs reneszánsz nőgyógyászatban és Shakespeare-nél egyaránt megtalálható hasonlat, az anatómiai különbségeket tükröképszerűen, egymásnak megfelelő modellben láttató ki-, illetve befördített kesztyű topográfiája az érdekes. A nemek lényegi hasonlósága hogyan tesz szükségessé olyan magyarázatokat, amelyek a két nem anatómiai, társadalmi és kulturális értékeinek különbségeit hivatottak megvilágítani. A korabeli orvosi vélekedések közül a legfontosabb arra vonatkozik, hogy kezdetben csak egy nem volt, létezik tehát egy belső, átformáló erejű hős, s ez felelős a nemek kialakulásáért. Az esszé címe: *Fiction and Friction* azt fejezi ki Shakespeare-re vonatkozóan, hogy ez a hős, vagy erotikus „bizsergetés” (friction, Kiss Gábor Zoltán javaslata) fikcionalizálódik a játékos nyelvhasználatban, amely révén Shakespeare szerelmesei megélik és kifejezik az érzékiséget. Greenblatt Viola és a Bohóc szójátékkal telített csip-

kelődését idézi bizonyító erejű példaként a *Vízkereszt vagy amit akartok* harmadik felvonásából, ahol a kifordított-befordított kesztyű metaforájával találkozhatunk.

- BOHÓC: Úgy van, uram. Furcsa idők. Akinek van egy kis sütnivalója, annak olyan a be-
széd, akár egy kecskebőr kesztyű: egykettőre fonákjára fordítja.
VIOLA: Az egyszer biztos: aki ügyesen játszik a szavakkal, könnyen elcsavarja őket.
BOHÓC: Azért szeretném én, uram, bár neve se volna a húgomnak.
VIOLA: Miért, barátom?
BOHÓC: Azért uram, mert az ő neve is csak szó: könnyen elcsavarhatja, aki játszik vele,
a fejét is.

(*Vízkereszt vagy amit akartok*, III. felv. 1. jelenet,
Radnóti Miklós és Rónay György fordítása)

Greenblatt esszéjének retorikája jellegzetesen újhistorista, s így vele kapcsolatban azt a lényegyet érintő kérdést korántsem kézenfekvő megfogalmazni, hogy a „kultúra poétikájának” megalapítója valójában milyen összefüggést feltételez az orvosi és az irodalmi nyelvhasználat között? Az emberi viszonyok shakespeare-i ábrázolása és a szocio-kulturális háttér vagy „diszkurzív mező” (Foucault) közötti kapcsolat megalapozása nem teljesen világos, hogyan megy végbe. Korántsem magától értetődő, hogy az újhistorista frázishoz képest – nevezetesen, hogy az orvosi diszkurzus és a shakespeare-i nyelvhasználat között hasonlóságok fedezhetők fel – Greenblatt mit állít fikció és frikció viszonyáról. Ha megengedhető kizárásokkal élni, akkor azt lehetne mondani, hogy Greenblatt nem állítja egyértelműen, hogy a biológia diszkurzusa határozná meg Shakespeare nyelvét, vagy fordítva, s így egyiket sem határozza meg a másik okaként vagy eredetként. Greenblatt vizsgálódásai talán inkább a „kölcsonhatás”, a híres későbbi könyv címében is szereplő „circulation” irányába mutatnak. A kölcsönös egymásra hatás tényleges tartalmát illetően viszont az olvasónak csak sejtései lehetnek. Greenblatt egyrészt Shakespeare szójátékairól azt mondja, hogy a „nyelv sikamlósságai-
ból ered az erotikus bizsergés” („erotic friction originates in the wantonness of language”).³² Másfelől a kölcsönhatás sémáját követve az olvasó hajlik arra a feltételezésre is, hogy a vágy tapasztalata, a friction írja Shakespeare nyelvébe a testiség metaforáit – ezt viszont nem állítja Greenblatt.

További kérdéseket vethet fel a nyelv mibenlétének a vizsgálata. A tematikus egyezések regisztrálásából kikövetkeztethető nyelvszemlélet szétválasztja a vágy tapasztalatát és a neki megfelelő nyelvi kifejezőkészséget. A vágy intencionalitásának feltételezése nincs teljesen összhangban a nyelv performativitásának shakespeare-i tapasztalatával. Talán nem teljesen megalapozatlan a vélekedés, hogy az újhistorizmus elméletirójának e kettősség fenntartására azért van szüksége, hogy a kölcsönhatás kétirányú lehessen. Ezzel szemben Joel Fineman a nyelv kettős természetéből következő vágyról be-

szél, e kettősség hatásaként fogva fel a vágyat. A nyelv sikamlóssága itt a nyelv figurativitására utal, s ennek következménye a vágy. Nem arról van tehát szó, hogy a nyelv figuratívan ábrázolja az erotikus vágyat. A kettősség forrása a nyelv elsődleges metaforikusságában kereshető. A jelölő így maga a figuratív nyelv, amely egy másik jelölő, a nyelvhasználat alanya számára helyettesíti a jelölt jelölőjét. Lacan szerint a „jelölő az, ami egy másik jelölő számára a szubjektumot képviseli”.³³ A vágyakozó szubjektum létrejöttét ennélfogva a jelentés folyamataiban a jelölő eltolódása és helyettesítése magyarázhatja. Amit az anekdota Marie/Marinról elmesél, az „egy betű egyszerű cseréje”, amely a nyelv kettős természetére vonatkoztatva annak a módját jelenti, ahogy a jelölő közbejön a szubjektum reprezentálása során. A szubjektívációs folyamatban valami elillan, ezt nevezi Lacan „valósnak”, amely sem az imagináriusban nem képzelhető el, sem a szimbolikusban nem reprezentálható. Greenblatt esszéje e „valós” racionalizálásának nagyszabású kísérleteként olvasható.

A *Fiction and Friction* az újhistorizmus írásmódjára azért különösen jellemző, mert megmutatja, hogy korántsem egyszerű megnevezni, valójában minek a példázata is volna egy újhistorista esszében az elmesélt anekdota, s talán azt is sikerült valamennyire megmutatnom, hogy Joel Fineman remek anekdotaértelmezésének a retorikai eljárásai hogyan hozzák létre maguk is az egymást keresztező szövegek hálózatát.

Záró megjegyzések

A „kulturális poétika” elnevezés Stephen Greenblatt-tól származik, aki „Marxista esztétika” címmel indított kurzust a Berkeleyn, de kompromisszumkészsége jeléül „Kulturális poétiká”-ra keresztelte át azt, miután egyik radikális hallgatója az órán kiabált vele, elítélve Greenblatt „politikáját”. A magyar irodalomkritikai gondolkodásban az elmúlt félszázadban meghatározó szerepet játszott a társadalomtörténeti irányultságú, mimészis-elvű, tükrözésesztétikai irányzat. Ennek az örökségnek a másként értéséhez is támpontokat adhat az újhistorizmus teljesebb hazai feldolgozása. A társadalomkritikának a kulturális kritikával való összekapcsolhatóságát illető elméleti megfontolások is ösztönzőek lehetnek a hazai szakemberek számára.

A tanulmány szeretne hozzájárulni a hazai irodalomtudományban meglehetősen szegényesnek mondható interkanonikus diszkurzus kibontakoztatásához. Nyilvánvaló, hogy az ezredfordulón a magyar irodalomtudomány és kritika diszkurzusát meghatározó értelmező nyelveknek immár nem valamely uralkodó kánonnal szemben kell saját pozíciójukat kijelölni, hanem az irodalomról való beszéd sokféle nyelvjátékát magába foglaló kultúra- és tudományközi térben. Az írás végül is egy újabb tájékozódási ponttal kívánta áttekinthetőbbé tenni a hazai irodalomértelmezések topográfiáját.

1 Frank LENTRICCHIA, *Foucault's Legacy: A New Historicism? = The New Historicism*, ed. H. Aram VEESER, 231–243.

2 Hippolyte TAINÉ, *History of English Literature = Critical Theory since Plato*, ed. Hazard ADAMS, New York, Harcourt, Brace Jovanovics, 1971, 602.

3 Stephen GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

4 Uo., 6.

5 Stephen GREENBLATT, *Loudun and London*, *Critical Inquiry* 12 (1986. tél), 341–342.

6 Vö. „Il n'y a pas de hors-texte” = Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, 227. *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, 42., illetve „il n'y a rien hors du texte” = Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, 233., *La dissémination*, 42. Magyarul mindkét szöveg helyet vizsgálja ORBÁN Jolán, *Derrida írás-fordulata*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1994, 163., 164.

7 *Renaissance Self-Fashioning*, i. m., 5–6.

8 *Renaissance Self-Fashioning*, 256.

9 I. m., 209–210.

10 I. m., 214., 220.

11 Idézi LENTRICCHIA, i. m., 241.

12 Gayatri Chakraworty SPIVAK, *The New Historicism: Political Commitment and the Postmodern Critic = The New Historicism*, ed. H. Aram VEESER, New York, Routledge, 1989.

13 Jacques DERRIDA, *Grammatology*, tr. Gayatri Chakraworty SPIVAK, Baltimore, Hopkins, 1976.

14 Vö. magyarul: Jean-François LYOTARD, *A posztmodern állapot* = J. HABERMAS, J.-F. LYOTARD, R. RORTY, *A posztmodern állapot*, Bp., Századvég, Gond, 1993, 131.

15 *The New Historicism*, ed. H. Aram VEESER, 281.

16 Vö. Werner HAMACHER, *Entferntes Verstehen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1998.

17 I. m., 283.

18 I. m., 283.

19 Vö. Stephen GREENBLATT, *Fiction and Friction = Stephen GREENBLATT, Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988, 66–93.

20 Joel FINEMAN, *The History of the Anecdote: Fiction and Friction = The New Historicism*, ed. H. Aram VEESER, 49–77.

21 Vö. Hayden WHITE, *Metahistory*, Johns Hopkins University, 1990, 7. kiadás, 1.

22 Jőmagam az anekdota prózapoétikai és történeti megközelítésére vállalkoztam *Alak-tan és értelmezéstörténet. Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában* című könyvem-ben, 1995, 41–69. Ehhez kapcsolódott az utóbbi időben: HAJDU Péter, *Az anekdota és Mikszáth*, *Protestáns Szemle*, 51. (8. új), 1999, 183., 189., 190., 191. – MESTERHÁZY Balázs, *Műfaj és/vagy beszédmód*, *Protestáns Szemle*, 51. (8. új), 1999, 194., 195. – TÖRÖK Lajos, *Hozzászólás Hajdu Péter Az anekdota és Mikszáth című dolgozatához*, *Protestáns Szemle*, 51. (8. új), 1999, 199. – DÖRGŐ Tibor, *Hozzászólás Hajdu Péter Az anekdota és Mikszáth című dolgozatához*, *Protestáns Szemle*, 51. (8. új), 1999, 207. – STURM László, *Hagyományok metszéspontján*, Bp., Anonymus, 2000, 15., 21., 142., 143., 148., 149., 154. – BENGI László, *Az elbeszélés kihívása*, Bp., 2000, 23. – *A századforduló magyar elbeszélői*, szerk. BALÁZS Imre József, Kolozsvár, Polis, 2000, 11, 12. – BORDÁS Sándor, „...árnyék rajtunk és bennünk”. A mesehagyomány szerepe Csáth Géza prózájában, a Tiszatáj diákmelléklete, 2001/1, 1., 12., 18. – MESTERHÁZY Balázs, *Az eljáratítás alakzatai (Emlékezés, álom és történet Krúdy Gyula Szindbád-jában)*, *Alföld*, 48–58., 52., 56., 57.

23 Vö. C. N. COCHRANE, *Thucydides and the Science of History*, London, Oxford University Press, 1929, John H. FINLEY Jr., *Three Essays on Thucydides*, Boston, Harvard University Press, 1967, 2. fejezet.

24 Jean-François LYOTARD, *A posztmodern állapot* = J. HABERMAS, J.-F. LYOTARD, R. RORTY, *A posztmodern állapot*, 82.

25 G. W. F. HEGEL, *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1979, 138.

26 Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, Bp., 1989, 618.

27 Uo., 631.

28 Joel FINEMAN, *The History of the Anecdote: Fiction and Friction = The New Historicism*, ed. H. Aram VEESER, 61.

29 *I. m.*, 61.

30 *I. m.*, 62.

31 Vö. Hans-Robert JAUSS, *Die Wege des Verstehens*, München, W. Fink Verlag, 1994.

32 Stephen GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988, 49.

33 Jacques LACAN, *The Subversion of the Subject = Uő, Écrits*, 316.

Mediális paradigmák a magyar késő modernségben*

(Individuum és epitáfium viszonya:

Kosztolányi: Halotti beszéd – Szabó Lőrinc: Sírfelirat)

„Nem kelti föl se könny, se szó, se vegyszer.”

A magyar lírai modernség néhány művében is kardinális kérdéssé válik a nem pusztán reprezentációként vagy a – bármiféleképpen is tételezett – „általános” lenyomataként értelmezhető individualitás problémája. Azé a (poszt)romantika utáni individualitása, amelynek nyelvi jelenléte nem választható el kontingens jellemzőitől, sőt, nem-kéznéllevő jellege éppen kontingenciájának tudható be. A szubjektivitás-séma, illetve a totalizáló közvetítésformák elbúcsúztatásával az individualitásnak az öntudatban vagy öntudásban, illetve az identitásban való megalapozottsága, a hozzájuk való definitív kapcsoltsága lesz kérdéssé.¹ Az a komplementaritás bomlik fel ezáltal, amely az individuumot az egyediség pátozában kéz alatt valamiképp mindig az általánosság képzetével való oda-vissza derivációban volt képes meghatározni.² A szingularitás kontingens közegnek való kiszolgáltatódása, s ezáltal újszerű mássága, illetve átláthatatlansága ezért – mint Martin Schwab felhívja rá a figyelmet³ – nem értelmezhető a romantikus „szabadság” realizációs formáinak távlatából. Elsősorban azért nem, mert az egyediség képze vagy egykori aurája már mindig is – Warning szavával – egyfajta szupplementaritásban, a rendelkezhetetlenség csak szüntelen behelyettesítésekben lehetséges megtapasztalásában, nem kiszámítható módon hat ki az (ön)megértésre.

* Az itt megjelenő szöveg egy hosszabb tanulmány második része. Az első részben az individualitás problémájának romantika utáni változásairól esik szó, azon változásokról, amelyek következtében az individuumról leválnak korábbi ismertetőjegyei: így például az öntudat, az identitás, az önrendelkezés mint a transzcendentális szubjektum episztemikus garanciái. De éppúgy problematizálódik individuum és általánosság – már Hegelnél meglehetősen diszjunktív jellegűként bemutatott – kapcsolata, amiként az individuum és a mindenkori másik közötti kontextuális viszony nyer új értelmezési távlatokat (Nietzschénél). Mindennek az individuum mindenkori nyelvi bennelétének felismerése szolgál alapul: olyan nyelvi beágyazottságról van szó, amely az individualitás meghatározhatóságát nem előzetesen stabilizált értelmezési formáktól teszi függővé, hanem elsősorban is a kontingenciának, a nyelvi viszonyok és törénések esetlegességének szolgáltatja ki. Egyedi és általános rögzített viszonya a kölcsönös nyelvi visszaolvashatóság folyamatában kioldódik az ontologizáló elváráshorizontból, és nyelvi-mediális kontextusok összjátékában alakul át. A líra kódjában az individualitás képzetének deszubsztancializálása azt csak létrejövő – az esztétikai tapasztalatban konstituálódó – és nem adott vonatkozásként helyezi bele az így temporalizálódó kommunikatív összjátékba.

A Kosztolányi-féle *Halotti beszéd* olyannyira fontos eseménye a magyar költészettörténeti késő modernségnek, hogy az eme modernség nyelvi-poétikai teljesítményét – részben már az utólagosság távlatából – újraértő *Tücsökzené*-ben is szemléletes megidézésével találkozunk. A *Sírfelirat* (292.) című vers nyilván legalább ennyire idéz más korábbi Szabó Lőrinc-verseket is, a *Te meg a világ* kötetből (*Felirat, Egyetlenegy vagy*), ami annak lehet tanúsága, hogy Szabó Lőrinc saját korábbi individuumértelmezését csak a Kosztolányiéval való összefüggésében tartja értelmezhetőnek.⁴ Ez nyilván nem zárja ki a két vers közötti nem jelentéktelen különbségek létét – egy részük már a címek különbözőségében is szembeötlik –, mielőtt azonban ezekre rátérnénk, előbb szemléleti kapcsolataikról kell szót ejteni. – A két vers már beszédhelyzetében átformálja a hagyományos epitáfium retorikai struktúráját, amennyiben a „halott” nem maga beszél, ekképp nem az individuum „autentikus” megnyilatkozása, sokkal inkább a róla való beszéd inszcenírozódik bennük. Számot vetnek ezek a versek így azzal, hogy a beszélő „jelen-nem-léte” (amennyiben halott) kioltja a beszéd lehetőségét, vagyis retorikai paradoxonként mindig csak (ön)megszólításként – lényegében a másik hangjaként – tehet szert figuratív erőre.⁵ Vagyis, hogy az individuum haláláról, jelen-nem-létéről mindig csak a másik beszélhet, még akkor is, ha a beszélő saját lehetséges végső elnémulását inszcenírozza.⁶ Eme versek közös előfeltevése tehát éppen az individuum közvetíthetetlenlensége, ami nem feltétlenül valamely belső titok vagy lényeg kimondhatatlanságában rejlik, hanem azzal van összefüggésben, hogy mindig csak mások beszélhetnek róla mint individuumról, ami viszont mind benne, mind a róla való beszédben paradoxikus kettősséget léptet életbe. A síron-túli-hang fikciójának dekonstruálása tehát a halottnak való arc-kölcsönzés retorikai létmódjának függvénye: a két vers ezt a figuratív teljesítményt kifejlésében éppúgy létrehozza, mint alakzat voltában láttatja. Ez az intern különbség az individuum és mindenkori reprezentációi közötti eltérést a szöveg retorikai énjének kettősségévé változtatja. Kosztolányinál elsősorban is intertextuális módon: a magyar szövegemlék retorikai eljárásainak idézése a Brooke-fordítás búcsúzó alanyát a „közvetett megszólítottság távlatába” helyezi át, így – a *Halotti beszéd*ben – éppen „kettejük szubjektumának összejátszhatatlansága [lesz] részévé az esztétikai tapasztalatnak”.⁷ A beszédhelyzet eme megkettőzése már eleve egyfajta nem-jelenlevő múltbeliség emlékezetének függvényévé teszi a versbeli hang megalkotását. A *Sírfelirat* – lévén, hogy a vers a címben önmagát mint materiális inskripciót tételezi – radikalizálja az emlékezet textualitásának funkcióját. De ez a textuális vonás részben már a *Halotti beszéd*nek is sajátja volt: a beszélt nyelv jelölt formáinak a szövegbe való transzfere azok potenciális írásosságával szembesít. Olyan nyelvi formákról van szó, amelyek oralitás és írásosság határán helyezkednek el, így például a „halotti beszéd” egyszerre hangzó és (szövegző közti értelemben) rögzített karaktere. A verset átszövő példáló-

zó formulák – retorikai-konstatív, cselekvésorientált jellegüknel fogva – nyilván elsősorban orális produktumok, amelyek egyfajta kommunikatív beszédpraxist előfeltételeznek.⁸ Nem pusztán műfaji-formális szempontból, de a konkrét rámutatás („Nézzétek...”)⁹ és az absztrakt deixis („Ilyen az ember.”) közötti – a „példán” keresztül való – közvetítés értelmében, ami a beszédirány rögzítésével mintegy az itt beszélő hang stabilizációját biztosítja. Vagyis „a nyelvhez mint gesztushoz és hanghoz tartozik”, amennyiben a „példa” mindig a megmutatás mint meghatározás funkcióját valósítja meg.⁹ (A deiktikus rámutatás olyan beszélőt kíván meg, aki mintegy elvonatkoztat a maga konkrét ottlététől, ugyanakkor megőrzi azt.) Ez a beszédstratégia a vers egészét átszövi, ugyanakkor nem mindig egyértelmű módon. Ugyanis az ilyen típusú szólások „visszatekintő tendenciája, rezignált jellege”¹⁰ a Kosztolányi-versben úgy a múltbeliség, mint az általánosság személytelenítő-materializáló impulzusait egyaránt felerősíti. Ha az „okuljatok mindannyian e példán. / Ilyen az ember.” mondatok teljes mértékben az orális beszédsszituációnak megfelelő közlések, úgy az „egyedüli példány” paradox mellérendelése kettős olvashatóságot enged meg, afféle aforizmaként viselkedve, megakasztva így a kommunikatív interakciót, ami viszont már az írás mediális effektusát vetíti előre.¹¹ Hiszen a „példány” konnotációi éppen a sokszorosíthatóság, nem a szingularitás jelentésmezejét exponálják, az „egyedüli példány” szerkezet tehát éppen nem az individuum abszolút összetevészethetlenségét, inkább paradox szituáltságát, mindenkori kontextualizását villantja fel (amiként egyidejűsége révén megbontja egyedi és általános, konkrét és elvont viszonyának egyértelműségét, egyfajta nem előírható kölcsönös behelyettesíthetőséget sugallva). Gépi jelentésmozzanatai pedig a „példán–példány” rímben explicite is az orális mozzanat mondhatni konstruált anyagiságba való átfordulását jelzik. Az individualitás ekképp a nyelvi általánosság közegében elveszti magától értetődő önkinyilvánítási lehetőségeit, ami lényegében egyediség és általánosság egymás mellé való rendelésének előzetesen adott kereteit számolja fel, akárcsak az „egyedüli példány” szólásszerűséget, egyszeri eset és visszatérő konstelláció kölcsönös kiegészülését defiguráló hatása (legalábbis jelentéstani szinten). Nem véletlen, hogy a vers a természeti metaforák („levél”) elhagyása után a halott szemiotikai-artificiális materializálódásába megy át: „kővé meredve, / mint egy ereklye, / s rá ékírással van karcolva titka, / egyetlen életének ősi titka”. A halott „megjelenítése” nem választható el a feltartóztatathatlan múltbeliségbe való hanyatlás mint nyelviesülés inskripcionális karakterétől: az „ékírással” karcolt „titok” feltételezett jelentéséről a vers éppen nem értesít. Ehelyett még inkább elmélyíti szóbeliség és írásbeliség konfliktusát. Ha a „[Mindenki] tudta és hirdette” mintegy a vers mediális paradigmájára utal, ezt mégsem pusztán affirmatív módon teszi, hiszen az „ő volt” kétféle intonációs lehetősége éppen egyediség és általánosság (mint múltbeliség) feloldhatatlan fe-

szültségét képezi le. Relativizálja tehát a „hirdette” látszólagos egyirányúságát, ami mediális értelemben a rím problémátlan összehangzását defigurálja¹² – éppen az írás pragmatikai-modális rögzíthetetlenségéből fakadóan (innen származik az „ő volt” eldönthetetlensége). Az individuum meghatározhatósága eszerint mindig csak a múltbeliség módusában lehetséges, amelyen viszont az individualitás lényegénél fogva mindig túlcsap, egyfajta rögzíthetetlen jövőbeli perspektívát nyit meg. (Persze, itt az individuum és beszéde között már nem ontológiai, inkább hermeneutikai különbség tételvezhető.) A róla való beszéd nem azonosítás vagy meghatározás, inkább a pre-dikáció jövőbeli-transzgresszív és kontingens közegében fejlik ki.¹³ Vagyis amikor a versben az individuum nyelvi meghatározására kerül(ne) leginkább a sor, akkor nyílik meg az a nyelvi dimenzió, amely a vers önreflexív szövegeződésével fog majd egybeesni.

A „mindenki” mozzanata jelzi, hogy a szingularitás szétíródása éppen a lehetséges beszédinstanciák többszöröződésével áll összefüggésben. Ebben a folyamatban a halott feltételezett egykori hangja is egyfajta materiális távollétre tesz szert: „s ahogy zengett fülünkbe hangja, / mint vízbe süllyedt templomok harangja...” Ezt az „akusztikai dezindividualizációt”¹⁴ ezután persze részben meg is töri, némileg következetlenül, az egykori élő direkt megszólaltatása. Mindazonáltal a vers tovább folytatja a szinguláris oszthatatlanság képzetének lebontását, az olvashatóság további fiziognomikus jelével („a homlokán feltündökölt a jegy”), ami viszont továbbra sem a „titok” felfedésével, hanem – a fiziognómiai típustan (mint az individualitás hagyományos megragadási módja) szemantikai „kulcsának” felfüggesztésével – csupán a szükségszerűen tautologikus predikációba torkollik („hogy milliók közt az egyetlenegy”). – A vers zárószakasza aztán mintaszerű módon viszi színre a lírai beszédhelyzet diszkurzív következményeit: ha ugyanis a lírai szövegnek nyelviségénél fogva le kell bontania az olyasfajta kontinuitásképzeteket, amelyek egyedi és általános hagyományos közvetítését is biztosították, akkor a vers folytatódása már mindig is *újramondás* (mint idézés), nem valamely előre adott beszédséma pusztá követése vagy akár „beteljesítése” lehet. A vers ismert módon úgy kontaminálja a „halotti beszéd” és a „mese” műfaji struktúráit, hogy éppen önmaga újakezdődését alapozza meg ezáltal:

Édes barátaim, olyan ez éppen,
mint az az ember ottan a mesében.
Az élet egyszer csak őrája gondolt,
mi meg mesélni kezdtünk róla: „Hol volt...”,
majd rázuhant a mázsás, szörnyű mennybölt,
s mi ezt meséljük róla sírva: „Nem volt...”
Úgy fekszik ő, ki küzdve tört a jobbra,
mint önmagának dermedt-néma szobra.
Nem kelti föl se könny, se szó, se vegyszer.
Hol volt, hol nem volt a világon egyszer.

A „hol volt, hol nem volt” nemcsak hogy újra kiélezi jelenlét és távollét eldönthetetlen kettősségét, de ezzel összefüggésben olyan rezsemantizációs effektust hoz létre, amely már nem annyira a „halott” deiktikus azonosításában (amit a „halotti beszéd” pragmatikája feltételez), mint inkább a róla részben le is való beszéd – a jövő emlékezetének – nyelvi teljesítményében érdekelt. Éppen itt lesz a lehető legáltalánosabbá – kommunikatív összetettebbé – a beszéd tematizált (nem annyira retorikai) deixise, ami még inkább felerősíti a kontingens-személytelenítő impulzusokat. Ellentétben a Brooke-vers látszólag analóg befejezésével („Vegyétek ezt [...] És szóljanak: »Ő eze- ket szerette.«”), a *Halotti beszéd* éppen hogy feloldja a konkrét deiktikus rögzíthetőséget („ezt”) és a jövőt valóban a kiszámíthatatlanság módusában, nem annyira a múlt emlékezetének inverz újraelsajátításaként inszcenírozza. Ez a nyitott újakezdődés immár a beszéd mise en abîme-szerű multiplikációjának lehetőségét villantja fel, túllépve a szekvenciális lefolyás képzetén. Az individuum kontingenciájának eme nyelvi-interszubjektív feltételezettsége (nem pedig ellensúlyozása!) ekvivalens magának a versnek a kétfajta beszédséma, illetve diszkurzív kontextus egymásravetítéséből elő- álló iteratív struktúrájával. S noha a szöveg továbbra is kitar az oralitás („mese”) meghatározó retorikai-jelentésképző szerepe mellett, a pragmatika, illetve az önreflexió és a beszédhelyzet inszcenírozásának, megkettőzésének szintjén a vers egészére való kihatással lép túl a közlésteljesítményt egyetlen pragmatikai sémába egyesíteni kívánó elvárásokon. Ez a „lírai transzgresz- szió”¹⁵ a nyelvi kontextusok megsokszorozásában visszavonhatatlan módon távolítja el a „halotti beszéd” esetleges integratív funkcióját, illetve alkalmi (vagyis referenciális-deiktikus módon meghatározható) műfajiságát.

A szingularitás eme temporalitása tehát a szöveg virtuális újramondásban lehetővé váló időbeliségével esik egybe: a reprezentációs összefüggések jelentős fellazulása egyszerre előfeltétele és folyománya a nyelvi közeg performatív eseményjellegének. Ez a történet kiszabadul a szubjektivitás ellen- őrzése alól – elhagyva mind a bensőségesség, mind az esztétista alkímia te- rületeit („Nem kelti föl se könny, se szó, se vegyszer.”) – és az utólagos fik- cionalizációba való átmenet („Hol volt, hol nem volt...”) előzményeként defigurálja „a gesztusok és a hang individualizáló képességét”.¹⁶ Szemanti- kai szinten tehát éppen azt az oralizáló attitűdöt építi le, amely pedig a szö- veg meghatározó mediális paradigmájának bizonyult. A vers végén mond- hatni újratermelődik a materiális szemiózis és a (valaki által mondott) „hang” konfliktusa, ami azonban nem valamiféle hegeli „rossz végtelenbe” torkollik, hanem a vers utolsó sorának deiktikus fellazítását, a hang multip- likációs eldönthetetlenségét vetíti előre.

Mármost úgy tűnik, a *Sírfeliratnak* a *Halotti beszéddel* való minden hason- lósága ellenére is – amely hasonlóságok a beszédhelyzet *pragmatikai* vonatko- zásában észlelhetők –, legalább ilyen súllyal esnek latba a különbségek is.

Nyilvánvalóan már a címtől kezdve: a „sír felirat” egészen más deiktikus konfigurációt feltételez, mint az orális megnyilatkozás. Esetében jóval inkább az utalt távollétével kell számolni, amely eltérő retorikai feltételezettséget eredményez: az epitáfium bármiféle megszólaltatása olvasást és nem hallást igényel, ami a „hang” mindenkori létrejövését annak egyidejű defigurációjával veti egybe. Mivel itt már eleve írásjellegéről van szó, gyakorlatilag nincsen olyan pragmatikai kontextus, amely előírná a jelekhez való olvasói viszonyulást. Az epitáfium mortifikáló státusa – amennyiben éppen a jelen-nem-létről ad „hírt” – pontosan a megelőző kontextusokról való leválás működését viszi színre, inskripcionális jellegének köszönhetően a deixis „elfelejtését” működteti.¹⁷ Ami általában véve azzal jár, hogy a „halotti beszéd” fenomenalizált beszélőjének *helyét* itt egy személytelen hang nem-lokalizálható instanciája váltja fel. Vagyis az írás nem annyira a hang funkciója, részben fordítva, a hang inkább a materiális képződmény egyfajta inszcenizált „tanúságaként” viselkedik. Hangsúly nélkülsége mechanikus módon a felirat inskripcionalitásának pusztá fenomenális keretként nyilvánul meg. A hang effajta eltávolodása a pragmatikai modalizációtól persze lokalizálhatatlanságát, ekképp inherens – nem beszélői szándékiránytól függő – széthangzását, megsokszorozódását hívhatja életre. Lévéen, hogy „az írás esetében nem mondható meg végső következetességgel, hogy egyáltalán mutat-e”,¹⁸ vagyis nincs előre adott deiktikus kerete, a szöveg már eleve az olvasással bekövetkező mindenkori deiktikus vonatkoztatás és a szkripturális általánosság közötti eldönthetetlenségben férhető csak hozzá. Sosem kezdődhet tehát úgy, hogy „Látjátok feleim...”, mivel maga az az instancia is, ami ezt mondaná, *már* a virtuális „feleim” által lesz megalkotva. Az írás rá van utalva a deiktikus kapcsolatok olvasói létrehozására, viszont materiális általánossága – nem egyszerűen absztrakt létmódja – konfliktusba is kerül a pragmatikai rögzítéssel. Ezért sosem kerülhet sor benne arra a kiegyenlítésre, amely az itt és most sokszerűségét az absztrakt „ez” – mint rámutatás – bizonyosságában oldaná fel.¹⁹ Ebben a teleologikus sémában ugyanazt – az egyeditől az általánosba átvezető – közvetítési formát ismerjük fel, amely az individualitás és a lírai beszédhelyzet feltételezett perszonalitása, illetve az individuumon túli tartomány „igazságérvénye” közötti viszony számos történeti értelmezését meghatározta.

Az írás létmódja azonban – különösen a lírai szövegben – legalábbis aláássa az effajta finalizációs feltételezéseket, így már eleve az újramondás, illetve újraolvasás mozzanatát igényli. Anélkül persze, hogy feloldaná a fenti retorikai kettősséget: mivel a beszéd(dé változtatott írás) szándékirányát az olvasás alkotja meg – nem pedig a beszélő fenomenális rámutatása alapján konstatálja –, úgy sosem *egy* lokalizálható egyes és az általános közötti viszony megállapítása, jóval inkább az „egyes” potenciális megtöbbszöröződése *mint* a feltételezett „általános” defigurálódása megy végbe. Ez a temporalizáció

éppen az írásos szöveg többféle olvasáslehetőségre való nyitottságából, sőt – amennyiben mint szöveg (nem pedig tárgy) fenn kell maradjon – az azokra való ráutaltságából következik. Ha a szöveg funkciója nincs rögzítve, úgy az olvasóé sem – ezek egymást feltételezik. Amennyiben a vers sosem lehet valamely etablirozott beszédséma pusztá reprodukálása, úgy az a hipotézis vethető fel, hogy a fenti textuális vonás – az írás leválása előzetes összefüggésekről – eminensen a líra műfaji létmódját kondicionálja. Persze, másrészt ez a leválás éppen hogy nem a tiszta elvontság vagy általánosság állapotába, jóval inkább más lehetséges, sosem előírható kontextusokba megy át – éppen az olvasás (mint megkerülhetetlen hang-kölcsönzés) által. Az olvasás az, amely egyszerre működteti az írás mint szöveg eme kettős – leváló és prospektív – módusát. A líra befogadására éppen ez az egyidejűség jellemző: kifejlés és annak alakzata ezért sosem fedik egymást.

Ezek az előfeltevések szükségesek ahhoz, hogy a „sírfelirat” mint lírai képződmény materiális státusával számot tudjunk vetni. Az epitáfium retorikai konfigurációja ugyanis az „üres deixis” par excellence létesítéseként értelmezhető, hiszen itt egy teljesen személytelen instancia „tudósít” a jelen nem lévő szubjektumról vagy létezőről. Ezért paradox módon már eleve a jövőre irányul (éppen a múlt bizonyos megsemmisítése által), mintegy a jel maradandóságának érdekében. Itt a felirat, az inskripció *ténye* (mint egyfajta materiális emlékezet létesítése) a fontos, nem annyira valamely pragmatikai-rituális beszédaktus végrehajtása. Az oralitás esetében elengedhetetlen deiktikus meghatározottság hiánya itt nemcsak a fenomenalitás felfüggesztésével jár együtt, de másfajta retorikai végrehajtást igényel: az inskripció mintegy az olvasásnak kínálja fel magát. Magán a feljegyzésen kívül nincs igazán más célja, legalábbis kizár valamiféle időbeli előrehaladást (amely minden orális diszkurzív séma sajátja). Nem véletlen, hogy a sírfeliratnak hagyományos jellemzője az ismétlés, egyes esetekben még az olvashatóság irányának jelölt megfordítása is (zárlattól a kezdethez).²⁰ Mindez nyilvánvalóan a felirat mediális létmódjának az eredménye vagy mozzanata, még ha az ismétlés – mint refrén – ettől eltérő funkciókat vehet is fel.

A *Sírfelirat* című vers első hat sora teljesen egynemű nominális építkezési formát követ, jelöletlenül hagyva a pragmatikai meghatározhatóságot, az identifikációt az ismétlésben erősítve, illetve kiterjesztve (vagy felbomlasztva?):

A legtisztább a leggyermekesebb,
a legnaivabb, az egyetlenegy,
a minden szavát mindig szenvedő,
a legkönnyebben félreérthető,
a legfájóbb, legbecsületesebb,
a legszomorúbb, az egyetlenegy.

Az „egyetlenegy” mint végső referencia meghatározhatóságának nézetéből azonban már az első sor komoly problémákat vet fel. Hiszen a vessző nélküli sor* önmagában is predikatív szerkezetnek minősülhet, s mint ilyen áthidalhatatlan messzeségbe kerül az „egyetlenegy” fogalmától. Saját magában láthatóan teljesen általános predikációt tételez, a riffaterre-i értelemben vett absztrakt deixis mintapéldájaként viselkedve: „A legtisztább [az:] a leggyermekesebb”. Szingularitás és általánosság konfliktusa tehát már az első sorokban eldönthetetlen kettősséget hoz létre, amely differencia itt magába a grammatikába íródik bele (nem csak a hasonlatokban van jelen, mint Kosztolányinál), és megkerülhetetlen diszkontinuitást vetít bele a látszólag egyértelmű szintaktikai-szemantikai viszonyokba. Az első sor *mint* sor imaginárius különválása azt akár egyfajta mottóként tételezheti, ez a virtuális paratextuális áthelyezés már jellegzetesen az írás mediális effektusának minősülhet.²¹ Ha mottó, akkor természetesen idézet is, legalábbis az idézettség lehetséges trópusaként viselkedik, s mint ilyen, az „egyetlenegy” feltételezett auráját már eleve az ismétlés távlatába helyezi. Ezek a textuális viszonylatok lényegileg különböznek bármifajta orális poétika eljárásmodjaitól: a felsorolás deiktikus funkcióját az első sor általános kijelentése defigurálja, mint ahogy kérdésessé válik – az egyidejű elválasztottság és összekötöttség következtében – az is, hogy a második sor egyediségre utaló elemei az általános tényállás illusztrációi, netán „példái” volnának. A „hang” utaló primátusának felfüggesztése egyúttal példa és általánosság kapcsolatát bizonytalanítja el, együtt a pragmatikai bizonyossággal – nem véletlenül a beszélő deixisével jelöletlenül hagyó személytelen nyelvhasználat közegében.

Ez a nyelvhasználat radikálisan maga mögött hagyja a speciális pragmatikai beszédirány rögzítésében érdekelt közlésmódot, amely fenomenális ottlét (mint „példa”) és absztrakt általánosság (mint „mondanivaló”) megkülönböztetésében lényegében a szövegbeli deixis kontrollálását viszi véghez. Az utóbbi beszédmodell közegében a beszélői rámutatás ugyanakkor a versbeli „hang” stabilizációját szolgálja. (Függetlenül attól, hogy konkrét vagy absztrakt rámutatás, sőt inkább: ezek viszonyának rögzítése történik, mindez mindig a hang öntételezésének velejárója.) Ez a retorikai eljárásmod – amelyet most a hagyományos lírai beszédmod alapstruktúrájaként ismerhetünk fel²²

* Eme sor központozása adott esetben vitatható, ugyanis a költő élete után megjelent kiadásokban vessző olvasható a kérdéses helyen. Mint Kabdebó Lóránttól és őáltala az eredeti kézirat másolatának ismeretében tudom, a *Tücsökgazda* 1947-es első kiadásának kéziratában vessző van a sor két eleme között, viszont a költő által korrigált és autorizált szövegben elmarad a vessző. Ugyanúgy nincs vessző a ciklus második, „teljes” változatában sem. Vagyis a Szabó Lőrinc által, a megjelenés előtt átolvasott kiadásokban mindkétszer az általam idézett változat olvasható, ami legalábbis megengedi a sor – és a vers – effajta olvasását. (A Kabdebó Lóránt által szerkesztett, az Osiris Kiadónál nemrég megjelent *Összegyűjtött versek* ugyanígy idézi a verset, a kiadás elveiről lásd az ottani utószót.)

– tehát egyfajta oralizáló attitűdön alapszik, számára a beszélt nyelv, pontosabban a nyelv antropomorf el-beszéltsége a meghatározó mediális paradigma, és nem az írás materiális konfigurációjának ambivalens retorizálhatósága, ennek nyelvi következményei. – Ezért a *Halotti beszéd*ben a materializációs eljárások inkább csak a hasonlatok terében és ott is az antropomorf mozzanatokra való (igaz: eltávolító) vonatkozásukban nyilvánulhatnak meg („itt e kéz...”, „homlokán... a jegy”, „önmagának dermedt-néma szobra”).²³ A vers nem lép ki az általa megvont mediális összefüggésekből, a szövegbeli hang indefinitív szétíródása nem figyelhető meg benne. Ugyanakkor a „beszéd” iterációs lehetősége nagyon is magában rejtje a nem-identikus folytathatóság impulzusait. Az iteratív létmód a *Tücsökzene* versében viszont magában a szöveg textuális-grammatikai közegében, az aktuális megnyilatkozással való specifikus egyidejűségében fejtje ki a maga médiumfüggő effektusait, anélkül, hogy rá lenne utalva a beszédhelyzet bevezető, jelölten aposztrofikus expozíciójára. Ha „A legtisztább a leggyermekesebb” sort ilyen bevezetésként olvassuk, akkor az lehetséges mottóként vagy idézetként a személytelenséget jelzi, illetve térbeli el-helyezésének virtualitásában éppen az írásság defiguratív mozzanatát implikálja. Személytelenség, citáció és textuális egyidejűleg nyilvánulnak meg az olvasásban.

A *Sírfelirat* ezután következő sorai azonban a „mondás” erőteljes exponálásával mintha ellenében hatnának az eddig megállapítottaknak:

Az volt, tudom, állom és hirdetem,
nem volt övénel nagyobb gyötrelem,
nem volt még egy oly igaz akarat,
nem, aki oly érdektelen maradt,
csak így mondom, legközönségesebb
szavakkal: ő, ő, az egyetlenegy.

A versrészlet első sora majdnem szó szerinti idézet a *Halotti beszéd*ből („Mindenkinek tudta és hirdette: ő volt”), Szabó Lőrinc itt viszont nem annyira a predikáció intonációs elbizonytalanításával, mint inkább a közlés dialogikus feltételezettségével írja felül a mondottakat (és egyúttal a Kosztolányi-vers eme meghatározó helyét). Az „állom” ugyanis jelzi a másik lehetséges beszédinstanciát („valakivel szemben állja az ígéretét” stb.), ami viszonylagosítja a „hirdetem” monologikusságát, hiszen azt a beszédhermeneutikai alapviszonyt evokálja, amely szerint „a kimondott szó ahhoz tartozik, aki meghallja”.²⁴ Nem értesülünk ugyanakkor arról, hogy kivel szemben „állja” az én az általa mondottakat. Mindenesetre lehetővé válik így a beszélővel szembeni nem jelen levő, virtuális beszédinstancia feltételezése, ami jellemző módon nem annyira direkt megszólításból, mint inkább egy köznapi beszédfordulat fragmentált beidézéséből, ekképp potenciális kiegészítésének szükségességéből származtatható. Felsejlik így annak lehetősége, hogy a beszéd-

helyzet, illetve a közlés retorikai karaktere tovább bonyolódik, amennyiben itt már eleve a mondás egyfajta ismétléséről, idézéséről van szó, ahogy erre az „állo” utal. Ez az idézés viszont a virtuális másik összefüggésében tételvezető, amely azonban nem vethető alá a reprezentáció szabályainak. A lírai „hang” ezért legalább annyira a lehetséges másik hangja is, amely másik a hagyományos építáriumban általában a megszólított (és felszólított) olvasó.²⁵ Itt az olvasó vagy olvasás viszont textuális mozzanattá válik, amennyiben lehetséges másik hangként az aktuális szöveget defigurálja. Már csak azért is nevezhető szövegszerű mozzanatként, mivel ez a sor tartható a leginkább idézetnek a szövegben, vagyis már eleve afféle „visszhangként” aktivizálódik, a sajátjának vélt hangnak az alteritás általi „beoltásában” hozzáférhető. Ez az eldönthetetleniség nyilván onnan származik, hogy a másik potenciális hang mint a citációs összefüggés megnyilvánítója csak az „én” beszédének retorizálhatóságában (mássa-tevésében) „létezik”, megvonja magát a deiktikus meghatározás kontrolljától. A sírfelirat „hangja” paradox módon csak eme dialogikus feltételezettségben képes megszólalni, amely feltételezettség alapvetően textuális-citációs, nem pedig grammatikai természetű. Maga a lírai én szövege is egyfajta potenciális írásként, a másikkal való kölcsönösségben létrejövő, sőt a másik által olvasott írásként nyilvánul meg. Legalábbis amennyiben a kommunikatív beszédsemákat felfüggesztő inskripció fokozott mértékben hívja ki az olvasás szükségességét.

Ebben a közegben az „egyetlenegy” nyelvi reprezentálhatósága tehát már kezdettől fogva megváltozott textuális viszonyok függvénye. Az „egyetlenegy” itt „legközönségesebb”-ként tételvezetődik, ami újabb rájátszásként is felfogható (Kosztolányi: „Nem volt nagy és kiváló...”), de ezzel egy időben a „legközönségesebb” a „szavak”-ra is vonatkozik. A sorvég (rím) és szintaktika ilyen kettősségében létrejövő konfiguráció újabb írás-jellegű effektust eredményezve tulajdonképpen az „egyetlenegy” mediális meghatározottságát képezi le: az individuum és a róla való beszéd nem választhatók szét, ami viszont nem a perszonalitás abszolút egyediségét garantálja, hanem csak ismétlés és ismételt differenciájában teszi megtapasztalhatóvá a kontingens rendelkezhetetlenséget. Az individualitás ekképp (nem-)ismételhetőségében eseményként (nem deiktikus rögzítettségként) nyilvánul meg. Perszonalitás és individualitás különbsége az őt megragadni igyekvő mondásba szüremkedik bele, a pragmatikai szándékírány a grammatizáltság materialításában siklik ki: a „csak így mondom” köznapi módon való intonálása, a „mondom” hangsúlyozása („csak úgy mondja”) a hang személyi-pragmatikai indexét („így”) a mondás önmagára vonatkozó ismétlésével, a köznapi („legközönségesebb”) beszédfordulat perszonalitást nélkülöző módusával szembeállítja.

A „hirdetem”-féle vokalizációja itt tehát jórészt két beszélt nyelvi alakzat látens implikációinak köszönhető. Olymód, hogy nem

egyszerűen a hang feltételezett személyi indexét eliminálják és grammatizálják vissza ezáltal az „én” szólamát, hanem azt dialogikus-citációs létmódjában jelenetezik a szövegbe („állom”). Ez a kettős mozzanat egyszerre távolítja el a Kosztolányi-féle esztétizált hangzást, illetve a hasonlatok fenomenális szerepét: a „csak így mondom” fordulat éppen a reprezentációról való lemondásnak lehet a jelzése. Sőt, gyakorlatilag a deixis egyfajta temporalizációjaként is felfogható, amennyiben az „így” mutató jellege és a beszéd („mondom”) pusztá történése közötti különbség lényegében a deiktikus viszony kimondásának immanens időbeli differenciáját evokálja: „a *most* már megszűnt, amennyiben megmutatják, az a *most*, ami van, más(ik), mint a megmutatott”.²⁶ Ez a különbség tehát a „csak így mondom” kettős olvashatóságába szüremkedik bele, az eltávolító emlékezet és virtuális megelőlegezés kettős játékaként. Különösen, hogy a beszélt nyelvi szólásmódként való retorizálhatóság egyfajta idézeteffektusként, emlékezetként működik. Vagyis nemcsak azonosítás és eltávolítás kettősségéről van szó (mint az „Ő volt.” esetében), hanem a deixis mint deixis citációs-önreflexív feloldásáról (az én hangját kettőzve meg ezáltal). Ez a kettős játék analóg a „legközönségesebb-egyetlenegy” ambivalenciájával (azonosságukkal és különbözőségükkel), „a paronomázia szimultaneitásának és a rím szekvencialitásának”²⁷ összjátékával. Ilymód magába a szöveg textuális struktúráiba írva be múltbeliség és anticipáció temporális különbségét, ami „a »jelent« széthasítja/megosztja és csak ezáltal konstituálja”.²⁸ Az individuum (nem) meghatározhatósága csak időbeliségként, a szöveg materiális, nem-transzparens térbelisége (éppen emiatt) csak a nem-identikus emlékezet temporalitásaként hozzáférhető, sőt, már mindig is így mutatkozik meg. A vers utolsó hat sorának asszertív hangneme viszont mintha restaurálná a beszélői bizonyosság képzetét:

Én tudom csak, én ott voltam vele,
mind tévedett, aki szólt ellene,
fény- s árny-érzékeny aranymérlegen
százszor megmértem s így ismételem:
mindenre elszánt lelkiismeret,
a legtisztább volt. Az egyetlenegy!

A vers lírai konzisztenciaképzése azonban korántsem csap át az ellenkezőjébe: az „ott” meghatározatlansága (lehet az egész életút vagy annak egy döntő fordulópontja) gyakorlatilag a már említett deiktikus eldönthetelenség újabb, mondhatni explicit mozzanata. Az „ott” ilyen olvashatatlansága viszonylagosítja a kijelentő hangnemet, hiszen megvonja az esetleges narratív szubsztrátum értelemképző funkcióját. Igazán azonban a „vele-ellene” rímpár teszi ambivalenssé az én nyelvi attitűdjét: nem zárható ki az a lehetőség, hogy az én a maga nyelvi „tudásával” mintegy saját közlendőjének hat az ellenében. Közelebbről mindez úgy valószínűsíthető, hogy a má-

sodik sor éppen az (orális?) „szólás” mozzanatát tartja deficiensnek ebben az összefüggésben, ami így a rímeken keresztül mondhatni átvihető a lírai én szólamára is. Nyitva hagyva ezt a lehetőséget, a következő sorra érdemes koncentrálni: a „szólás” jelenvalóságát itt hirtelen a vizualitás képzeete váltja fel (első ízben és utoljára). Úgy tűnik, hogy a „fény- s árny” materiális összjátékára ügyelő értelmezésmód érvényesebb jelentőségre tehet szert, mint a (valaki mellett vagy ellene) szólás karaktere. Ami a „sírfelirat” inskripcióját tekintve legalábbis konzisztensnek tűnik, ugyanakkor nem valamely rögzítettség statikus szemléléséről lehet szó, jóval inkább a látás kontrasztív-dinamikus játékaról, ismétlés és ismétélhetőség temporális módusáról. A „fény- s árny-érzékeny aranymérlegen / százszor megmértem...” így olvasási allegóriaként viselkedik, egyfajta utasításként működik. Persze, mindez nem feledtetheti, hogy ez a sor rendelkezik a legegyneműbb hangzasképlettel (é-á-e-a magánhangzók ismétlődése). A látás tehát valamiképpen magát a „hangot” vagy hangzást is képes olvasni, a vizuális materializáció ugyanakkor a vers hangjának kimozdításában juttatja érvényre a defiguratív mozzanatot. Ez a paradox egyidejűség a kétféle antropológiai kód egymás általi átjárhatóságával, eme transzfer kezdeti, nem mögékerülhető adottságával szembesít. Ezért az „így ismételem” lényegében mindkét receptív diszpozícióra vonatkozhat, éppúgy a hang ismétélhetőségére, mint a látás virtualizálására. A kettőspont diszkontinuus mozzanata (ami különösen feltűnő a korábbi soráthajlás után) így még inkább kiemeli a kettős olvashatóság funkcióját.

Ebben a komplex előkészítettségben az utolsó két sornak valóban kulcsfontosságú szerep juthat a vers egészében. De nem azért, mert a szöveg valamely célhoz jutna el vagy egyfajta szemantikai „beteljesedést” vinne végbe, hanem azért, mert a vers itt saját retorikai viszonyait, hang és szöveg kapcsolatát írja felül, lehetetlenné téve a szöveg előre adott diszkurzív kódhoz való rendelését (legyen az akár a „sírfelirat” látszólagos rögzítettsége). A lírai transzgresszió eme eklatáns mozzanata nagy valószínűséggel a „mindenre elszánt lelkiismeret” legalábbis háromszoros behelyettesíthetőségében rejlik: a leginkább kézenfekvő olvasat szerint 1. az „egyetlenegy”-re vonatkozik, lehet viszont ugyanakkor 2. az „én” megjelölése, hátravetett értelmezője is, különösképpen, hogy az Igazság allegorikus képzetének felvillantása (az „aranymérlegen” keresztül) jól összefér a „lelkiismeret” instanciájával. Az „én” személytelen, nem-perszonális jelenléte is kapcsolódhat a „lelkiismeret” funkciójához, sőt, a vers így akár a „lelkiismeret” beszédeként is felfogható („Én tudom csak, én ott voltam vele...”). Végül értelmezhető a sor 3. magának a „lelkiismeret”-nek a megszólításaként is, ami az „állom”-féle jelzés egyfajta öntematizáló aktusaként olvasható (az „ígéret” betartását éppen a lelkiismeret biztosíthatja, mintegy a „lelkiismeret” volna az „állom”-ban implikált másik).²⁹ Nyilván azt az ellenvetést lehetne tenni, hogy a „lel-

kiismeret” az „egyetlenegy”-re rímel, tehát ezek maradéktalanul ugyanarra vonatkoznak. Viszont ez az egymásra utalás éppen nem abszolút egyediséget jelent, hiszen a „lelkiismeret” mindig is a szubjektum megkettőződésében mutatkozik meg (a „lélek” és annak „ismerete”), ahogy korábban is az „egyetlenegy” ilyen kettősségével szembesültünk („akarat”, „érdektelen”). A „lelkiismeret–egyetlenegy” rím ezért inkább a paronomázia effektusaként olvasható, amennyiben a hasonló különbözőségére, diszfiguratívására, sosem identikusan való megismételhetőségére figyelmeztet (és itt különös jelentőségre tehetnek szert a *Tücsökzene* ún. „gyenge” rímei). Vagyis arra, hogy a rím – bármennyire közel áll is a hangzó vagy hallható orálitáshoz – a költői szövegben speciális mnemotechnikai mozzanatot implikál, éppen a sosem „teljes” egybehangzás következményeképpen.³⁰ A rím eme diszkontinuus funkciója a sorok újraolvasására késztet, hiszen a hangzásnak a jelentés elé való helyezése „emlékezeti aktust igényel”, sőt a szöveg „szintaktikai egymásutánjának és szemantikai teleológiájának ellenében” az ismétlés mnemonikus és anticipációs szerepét, vagyis térbeliesülését inszenírozza.³¹ Ekképp az írás mozzanatának diszartikulatív minőségét vetíti rá a hangzó jellegre, ezzel összefüggésben pedig a szöveg saját magától való alterálódását, alternatív textuális lehetőségek beíródását létesíti. A rím mint virtuális textualizáció eme temporális köztessége „nem fonetizálható vonás”, nem „a hangok mindenkori »jelen«-ének a lineáris időben való egymásutánja”,³² hanem a szavaknak az inskripció mnemonikus térbeliségében való megkettőződésével, elkülönböződésével ekvivalens. Az „egyetlenegy” ismétlése mint afféle refrén így szubtextusként viselkedik, amely defigurálja a szöveg feltételezett progresszióját, inkább annak ateleologikus jellegét mutatja fel, megvonva magát a lineáris időbeliség sémáitól. Következésképpen a sírfelirat ismétlése mint „grafikai instancia”³³ multiplikációs hatást fejt ki, a szöveg egyfajta feldarabolását, fragmentáltságát, textuális „felszínének” megsokszorozását eredményezi. Nyilvánvaló, hogy ebben a közegben nemcsak a szöveg minősül konstrukciónak, hanem főleg a „mű” receptív megalkotása: a szöveg térbeli struktúráinak differenciális összetettsége éppen azok tranzitorikusságát teszi a receptív kifejlés módusává.³⁴

Mármost, a „mindenre elszánt lelkiismeret” státusa éppen a külön sorba való helyezés által válik ambivalenssé. Nem más, mint a *sor* materialitása lesz aposztrofikus eldönthetetlenséggé, sőt, a sor mint inskripció megszakítottságot előidéző funkciója, túllépve vagy keresztezve a szintaktikai-szemantikai viszonyokat, pontosan a szöveg retorikai megszólaltathatóságának bonyolításában konkretizálható. Az írás mint sor materialitása és a hang retorizálhatósága olyannyira kölcsönviszonyba kerülnek, hogy azt lehetne mondani, a *Sírfelirat*ban a „beszéd” már eleve írás, mint ahogy a felirat jelei már mindig is az ambivalens, nem kontrollálható retorizáltság indexét viselik magukon. Szövegközi értelemben is: a „lelkiismeret” Szabó Lőrincnél gyakran

megszemélyesített, de legalábbis önálló életre kelt létezőként jelenik meg (vö. *Latrok*: „középkori komor talárban / trónolt bíránk, a lelkiismeret”). A *Tücsökzene* egyik nem publikált versében pedig ugyancsak a metonimikus leválás jellemzi a lírai énhez való viszonyát, ráadásul a rím éppen a – nem jelen lévő – „emberek” instanciájához rendeli („félelmes a fegyverem, emberek: / mindenre elszánt lelkiismeret”).³⁵ Mindez a „mindenre elszánt lelkiismeret” sort olyan inskripcióvá teszi, amely a legnagyobb mértékben hívja ki a retorizálhatóság rögzíthetetlen működését. Olyan széttartást eszközölve ezáltal, amelyet minden bizonynyal lehetetlen egy olvasatban egyesíteni vagy jelentéstanilag transzparenssé tenni.

Ami azonban paradox módon éppen a konkretizálás szükségességét igényli, mintegy a részlegesség aktív fenntartásával. Szöveg és hang különbsége ekképp nem pusztá parcialitásként („belátásként”) van jelen az olvasásban, de bármely jelentésképzés csakis ebből a differenciából fejthet ki – anélkül, hogy felfüggesztené azt (hiszen akkor saját magát is felszámolná). Ez a differencia azonban permanens *ismétlésre* szorul, így lehet a szöveg és az értelmezés megváltozásának, temporalizálásának feltételévé, nem pusztán strukturális apóriává. – A *Sírfelirat* vége mintegy a kezdethez való visszatérést jelenti be („a legtisztább volt” – „A legtisztább a leggyermekesebb”), ahhoz a kezdethez, amely már a legáltalánosabb tényállást fogalmazta meg, potenciális idézésként működve. Ezért alighanem az a következtetés vonható le, hogy a *Tücsökzene* versében az ismétlés nem pusztán újramondás, de legalább ennyire újra-idézés is, olyan re-citáció, ahol nem lehet eldönteni, hogy az általánost applikálják-e az egyesre vagy fordítva, az egyesből „vonják”-e el az általánost. (Hiszen ezek a „pólusok” önmagukban is megosztottak, azért, mert éppen nem „önmagukban” léteznek, hogy aztán kapcsolatba lépjenek a másikkal, hanem, mert önmagukhoz való viszonyuk már eleve a másik idézéseként konstituálódik.) A vers annyiban lép túl ezen a beszédstratégián, amennyiben a „sírfelirat” mortifikáló közegében arra helyezi a hangsúlyt, hogy a „halott” vagy az „egyetlenegy” bármilyen megidézése retorikai műveletek függvénye. Eme retorikai műveletek beszédhermeneutikai funkciójának érvényesülését azonban semmilyen rituális-orális összefüggés nem garantálhatja, ugyanakkor azonban nem is *korlátozhatja*. A vers újraolvasásba való „visszatérése” ezért a materiális képződmény receptív létmódjából következik: az utaló módusz átformálása a jövő emlékezetének létesítésével egyenértékű, amely performativizálás a szövegiség aktivizálásával egyidejű. Eme prospektív memória az inskripció jövőre utalását a prefigurált nyelvi sémák lírai transzgressziójává változtatja.

Az individualitás kontingenciája időbeliségétől függ, ezzel van kölcsönviszonyban – amely kölcsönviszony csak nyelvi-mediális kontextus(ok)ban valósulhat meg. Nem az öt feltételező kontextusokhoz „képest” lesz esetlegés az individuum, hanem benne magukban – nem a pusztá megvonódásban

vagy ellenbeszédben, mivel ezek oppozicionális viszonyítási alapként még mindig öntörvényűséget feltételeznek. Az ilyen jellegű feltételezettség következtében válik az individuum kontingenssé, s nem afféle immanens jegy („belső” ambivalencia) folytán. Ennyiben tehát valóban romantika utáni jelenségről van szó, olyan episztemikus konfigurációról, amely az individuum előreláthatatlan időbeliségét valamely médiumban, nyelvek összjátékában való benneállásból származtatja. Hogy a *Halotti beszéd* és főleg a *Sírfelirat* hol áll „az individuum reszubsztancializációjának”³⁶ elkerülésében és a szingularitás újraértésében, annak megvilágítására álljon itt egy rövid költészettörténeti exkurzus.

A *Sírfelirat* Szabó Lőrinc-i pretextusa, a *Felirat* című vers (a *Te meg a világ* kötetben) már egyfajta diszkurzív eldönthetetlenségben távolította el az én-t önmagától, nemcsak a láthatóság megfordításának, de az olvashatóság inszcenírozásának módján: „»Nevesd ezt a boldogtalant, aki / hitetlenül is próbált tartani / egy isteni és álmodott világot, / amelyben minden pusztulásra vágyott«.” Az inskripció jelleg ilyen reflektálása gyakorlatilag az „én” önmagáról alkotott deiktikus képzetének valamely általa tételezett általánosságtól („álmodott világ”) való teleologikus függőségét leplezi le. Paradox módon éppen a mások általi olvashatóság, a nyelv „általánosságának”³⁷ külsővé-tévé ereje lesz az, ami az ilyen típusú öntételezés partikularitását megfigyelhetővé teszi. A „felirat” eme deiktikus rögzíthetetlensége, másokra való citációs ráutaltsága a szubjektum orális jelenlétét, a nyelv „szimbolikus jelentésszerkezetének”³⁸ általa megvalósított, organikusnak ható kijelölését – s ezáltal önmaga létesítését – mint illúziót, mint „álmodott”, konstruált világot mutatja fel („visszaszegezni hulló csillagot, / mosni a felhőt, ne fogja mocsok...”). Kabdebó Lóránt revelatív megfigyelése szerint a vers a Babits-féle költői szereptudatot idézi meg és ironizálja.³⁹ Valóban, a *Felirat* egy nem sokkal korábbi Babits-vers, a *Vers az uccazajban* részleges megidézéseként is olvasható, például a verskezdet hasonlóságát tekintve („Menteni, menteni, megmenteni!” – „Fény fény de rettenetes [...] ráng ráng az emberi hús”). Nyilván a Babits-vers a maga részéről éppen a *Fény, fény, fény* Szabó Lőrincét idézi meg, az avantgarde nyelvhasználat imitálásán keresztül (mintegy az avantgarde perspektívtávlanságot kárhoztatva, akárcsak a *Régen elzengtek Sappho napjaiban*). Mármost, a *Vers az uccazajban* tulajdonképpen a „lángoló betűk transzparenszek” mediális önállósulását, az ezzel együtt járó nem-antropomorf temporalizációt, időbeli felgyorsulást, főleg pedig a szubjektum ezáltal külsőlegességét, visszaolvashatóságát („transzparenszek / mint a szégyen fénye bennem”) panaszolja fel – egy szimpla időszembesítési logika tengelyén: „óh versekkel zsongó pokol-láz / zsúfolt agyam azelőtt / minden vers egy szent ajtó volt / templomokba de most / becsukódtak a templomok s én az uccán / meztelen leragadva futnék”. A vers ezután még inkább a beszélő alany értéktávlatába vonja az „uccazaj” sokhangúságától való dis-

tanciálódást, amely viszont egy másik („álmodott”) világ megidézésébe fordul át: „hiába én testvéreket / keresnék de minden találkozás / csak lökés és akadály [...] óh ha / azok közé veszhetnék akiket / csak az Isten tart számon / mint tenger csöppjét s part homokját / a ruhám lenne az egész Minden-ség!” Látható, a vers a lehetséges beszélői megszűnés (például halál) képzetét nem köti össze az ilyen esetekben elkerülhetetlen másik általi olvashatósággal⁴⁰ – az „Isten” nem annyira a másik hangjaként, nem stabilizálható diszkurzusaként, inkább fölérendelt funkcióként van jelen. A vágy rögzített nyelvi távlata a fölérendelt instancia és az egész-elv jegyében éppen a kontingens időbeliség, a Vörösmarty által jóval inkább lezárhatatlanként inszcenírozott temporális ciklikusság⁴¹ – „számon kívül maradtak; Ixion” – felfüggesztésében érdekelt. Észrevehető, hogy a rész és egész közötti maradéktalan közvetítés igénye konkrét és általános viszonyának rögzítettségét feltételezi, vagyis a beszélő – és nem egy lehetséges hang – deiktikus centráltságát képezi le. Ennek a diszkurzív bizonyosságnak a képzete persze maga is közvetítés eredménye, furcsamód ezért van ráutalva az önmagát pragmatikai, s nem annyira tropológiai „itt”-ként tételező alany egyidejűleg a legáltalánosabb, „absztrakt” – „példákkal” megtámogatott – deiktikus formákra. Az óhaj nyelvi módusza így tulajdonképpen célelvű beszédsmát reprodukál, a zárlat ezért nem olvasható vissza az „uccazaj” sokhangúsága felől, ekképp a vers nem képes végrehajtani a *Gondolatok a könyvtárban* önmagába való visszafordulását („s menjünk újra túrni és *tanulni*”), amely kezdetben éppen az inskripció olvasásából, nem pedig elutasításából indult ki („leírva áll a rettentő *tanulság*”). (Persze, talán a romantika efféle temporalitástanulata sem halad túl lényegesen a hegeli „rossz végtelen” képzetén, viszont tartózkodik is a totalizáló szubsztitúcióktól.)

Visszatérve a *Sírfelirat* lehetséges konkretizációjára: mivel a deiktikus vonatkoztatás lehetősége itt már abban az értelemben is textuális közeg függvénye, hogy a vers nagyobb műegész része, úgy az önéletrajzi kontextus éppen az én-be beíródó különbséget teszi láthatóvá. Így az individuum és beszéde nem eshetnek egybe, de nem valamely szimmetrikus-immanens kettőződés folytán, hanem azért, mert a magáról való beszéd mindig a másik beszéde is egyben. A „lelkiismeret” én-re (beszélő énre, illetve az „egyetlenegy”-re) vagy a megszólított másikra való vonatkoztatásának eldönthetetlen-sége azt mutathatja meg, hogy a megkettőződés a másiktól jövő hang teljesítménye is lehet. A „lelkiismeretet” mint az „egyetlenegy” jellemzőjét a lehetséges aposztrofikus megfordíthatóságon keresztül már mindig is más potenciális hangok járják át. Vagyis nem egyszerűen önreflexió terméke, az önreflexió lehetősége jóval inkább a nem-lokalizálható másik általi megszólított-ságtól függ. Mindez azzal van összefüggésben, hogy – a vers szerint – az individualitást nem lehet semmilyen – absztrakt vagy „egyszeri”, egyedi vagy totalizációs – deiktikus rögzítettségben megragadni. Vagyis az az antropoló-

giai premissza, miszerint valakiről mindig csak más jelentheti ki, hogy individuum, úgy ez a szöveggel kapcsolatban lévő esztétikai tapasztalatban akként módosul, hogy ez a kijelentés maga is „harmadik” instanciára van ráutalva. Különösen, hogyha az individuum már nincs jelen, ahogy ez a szöveg materiális elvéből mint a deixis „elfelejtéséből” adódik. A szöveg esetében: beszélésének lehetőségét nem ő maga, mindig csak mások tudják aktivizálni, ami csakis egyfajta polilógusban történhet meg. Itt, a líra médiumában mondhatni a „beszélés” eseménye maga lesz polilogikus, amennyiben ez nem narratív kiterjedés függvénye, hanem a materiális képződmény mnemotechnikai létmódjának, átvehetőségének következménye. Nyilván nem egyszerűen a kívülről tudás értelmében: az ismétlés mint a szöveg konstitutív elve egyszerre lesz a megszólaltatás és a materiális (szét)íródás funkciója. Ezért az a paradoxon, hogy a (modern) lírában az eredetileg szóbeli létmód kellékei, a rímek, refrén, egyáltalán az ismétlés módusza, par excellence textuális minőségűvé, a vers szövegszerű alterálódásának, potenciális megsokszorozódásának lesznek a funkciói, csakis azzal lehet összefüggésben, hogy a szöveg egy hangban való integrálása magának a vers materiális-poétikai elvének *mond* ellent. Ekképp ugyanis kifejlés és alakzat maradéktalan azonosságának tételezése a lírai szöveget elkerülhetetlenül valamely rögzített beszéd-séma utánmondására redukálja. (Vagyis a „szimbolikus” értelmezésmód jól ismert tautologikus retorikájára szűkíti az esztétikai tapasztalat lehetőségeit.) A szöveg textuális multiplikációja csak a receptív aktusban mehet végbe, vélhetőleg nem a „jelentés” egyszerűen, hanem a szöveg mint olyan van ráutalva az olvasás eseményére. (Ezért ajánlatos olvasás és jelentésképzés között különbséget tenni.)

A *Sírfelirat*ban az „egyetlenegy” megszólaltatásának kihagyása, a hang reprezentációjának felfüggesztése individuum és reprezentációja közötti különbséget hang és szöveg differenciájává radikalizálja. Ha a „mindenre elszánt lelkiismeret” aposztrofikus eldöntetlensége folytán az olvasói instancia megszólítása is lehet, akkor az olvasó hasonló megkettőződése hang és szöveg összjátékában létesül (és viszont). Az olvasás mint a szöveg ismétlése így nyeri el a maga temporalitását. A „lelkiismeret” interszubjektív-„közösségi” vonása viszont azt is magával hozza, hogy az olvasó nem egyszerűen a szöveggel, hanem már kezdettől fogva más olvasatokkal is szembesül. Amely olvasatok a szövegben – a róla le nem választható retorikai végrehajtásban – visszhangzanak, nem különíthetők el tőle. Vagyis az utolsó előtti sor eldöntetlensége mint a „felirat” materiális státusának ambivalenciája mintegy azt viszi színre, „mennyre átjárhatók a feljegyzés és az inszenírozás határai”.⁴² Paradox módon a leginkább a rögzítésre, az inskripció képviselőre funkcionálódó személytelen hang sem a rögzített pusztá utánmondását hajtja végre, jóval inkább differens viszonyba kerül a szöveggel. A hang retorizálhatósága – a szövegnek való kiszolgáltató(ód)ása – mint pusztá után-

mondás nem képzelhető el, mivel a szöveg érdekének szolgálása csak valamely kommunikatív kontextusban lehetséges. Következésképpen a szöveg érdekének képviselése és eme képviselő nyelvi közölhetősége, megoszthatósága az esztétikai tapasztalatban mögékerülhetetlen módon fonódnak össze. A vers receptív átvevésben megvalósuló hangja egyszerre szól mind a szövegnek (a szövegről), mind a potenciális másik olvasatnak (olvasatról) *mint* a szöveg másságának. Amit Kant „Mitteilbarkeit”-nak nevezett,⁴³ a líra olvasásretorikai eseményében eme kettősség eldönthetetlenségéről szól: a szöveg (értelmezése) rá van utalva erre a közölhetőségre, emez viszont mindig csak a szövegre való visszanyúlásban tehet szert retorikai-szemantikai jelentőségre. A nyelvi „Mitteilbarkeit” mint a történő megosztás, illetve megosztódás viszont éppen az individuum oszthatatlanságának mítoszáat oldja fel: az esztétikai tapasztalat(ban az) individualitás(a) már mindig a csakis nyelvi úton végbemenő megosztódás állapotában, illetve előreláthatatlan folyamataiban létezik.

1 Vö. Rainer WARNING hozzászólásával in: M. FRANK–A. HAVERKAMP (Hg.), *Individualität*, München, 1988, 640–642.

2 Vö. H. R. JAUSS, *Probleme des Verstehens*, Stuttgart, 1999, 132–133.

3 Schwab hozzászólását lásd = *Individualität*, 630.

4 Kabdebó Lóránt már felvetette az *Egyetlenegy vagy* és a *Halotti beszéd* összekapcsolásának lehetőségét. Vö. KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc*, Bp., 1985, 82.

5 Kittler a *Vándor éji dalában* mutatja ki ezt az önfel számoló kettősséget: az „én” nem mondhatja magáról, hogy „nyugszom”, ezt a paradox beszédaktust mindig a másiknak utalja át, pontosabban: a megszűnés beszédét mindig csak a másik szóltathatja meg („Várj csak, nemsokára / Nyugszol te is”). Friedrich A. KITTLER, *Goethe I: Lullaby of Birdland* = *Uő, Dichter, Mütter, Kind*, München, 1991, 105–106.

6 Az az antropológiai jelenség jut ebben kifejeződésre, miszerint „– a saját halál átélhetetlensége következtében – a másik halálának tapasztalata nem sajátítható át, azaz a halál csak mint a másik halála tehető értelmessé, amivel a tapasztalat megoszthatóságának vagy felcserélhetőségének mint a megértés kölcsönösségét biztosító előfeltevésnek az antropológiai határai tárulnak fel”. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Esztétikai identifi-*

káció, szublimáció, katarzis, Jelenkor, 2000/12, 1243.

7 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A megértés alakzatai*, Debrecen, 1998, 76. A Brooke- és a Kosztolányi-vers közötti különbség eszerint nemhogy nem „másodrendű” vagy „formális” (mint RÁBA György írja = *A szép hűtlenek*, Bp., 1974, 348.), de kardinális nyelvszemléleti líratörténeti különbözőség indexe.

8 Ezek pragmatikai beágyazottságáról vö. Gisbert TER-NEDDEN, *Gedruckte Sprüche. Medientechnische Reflexionen über Sprichwort, Apophthegma und Aphorismus* = Th. ELM–H. H. HIEBEL (Hg.), *Medien und Maschinen. Literatur in einem technischen Zeitalter*, Freiburg, i. Br., 1991, 93–98.

9 Hegel *Fenomenológia*-beli megfigyelései nyomán („Az érzéki bizonyosság avagy az »ez« és a vélekedés” című fejezetről van szó) vö. Paul de MAN, *Hypogrammm und Inschrift* = A. HAVERKAMP (Hg.), *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt/M., 1998, 400.

10 Vö. André JOLLES, *Einfache Formen*, Halle, 1929, 158.

11 Vö. TER-NEDDEN, *i. m.*, 102–103.

12 Az „ő volt” eme ambivalenciája már nem követi a „hő volt” tonális egyneműségét.

13 Ennek elemzését Nietzsche kapcsán lásd Werner HAMACHER, „*Disgregation des Willens*” – Nietzsche über Individuum und

Individualität = Uő, Entferntes Verstehen, Frankfurt/M., 1998, 118–119.

14 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Szétterült ütem hálója”. *Hang és szöveg poétikája: a késő-modern korszakküszöb József Attila költészetében*, It, 2000/3, 355.

15 A fogalomhoz vö. Karlheinz STIERLE, *Sprache und Identität des Gedichts = Uő, Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München, 1997, 244–245.

16 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 355.

17 de MAN, *i. m.*, 400.

18 *i. m.*, uo.

19 Ahogy ezt Riffaterre feltételezte. Vö. de MAN, *i. m.*, 398–400.

20 Vö. Debra FRIED, *Repetition, Rephrain, and Epitaph*, ELH 53 (1986), 615–621.

21 Ez a lehetséges elmozdulás ugyanis a szem számára, a dinamizált látás dimenziójában mehet végbe, Walzellel szólva: „...csak a szem számára, amely a nyomtatottat vagy írottat olvassa, s nem a fül számára, amely a hangosan olvasottat hallja.” Oskar WALZEL, *Lyrik ohne Zusammenhang = Uő, Das Wortkunstwerk*, Lipcse, 1926, 299.

22 Ez a romantikából átörökölt séma teszi lehetővé lényegében a klasszikus-modern lírai magatartás számos változatát: elsősorban is azért, mert a „hang” deiktikus önmegalapozása – átmenetként tételezve magát fenomenális hozzáférhetőség („megjelenítés”, „élmény” stb.) és általánosérvényűség (a „lét”, a „halál” stb.) között – egyidejűleg a szöveg szemantikai viszonyainak determinálásával jár együtt. Jól látható ez például az *Esti kérdés* figuratív alapsémájában: „vagy vedd példának a piciny fűszálat...” Ez a típusú lírai beszédmód mintegy az „én” általi felmutatásban viszi színre a lírai hang önmegalapozását, olymód, hogy az „itt” (a „fűszál”) „a megcélzott itt-ből a sok itt-en keresztül az általános itt-be való mozgás” konstellációjává lesz (lásd HEGEL, *Phänomenologie des Geistes* (Werke, 3.), Frankfurt/M., 1986, 90.). Ez a mozgás itt viszont kontrollált, egyirányú, illetve célvű folyamat (vö. „példa”), lényegében az én önlétesítésével esik egybe. Azzal az önlétesítéssel, amely az „érzéki bizonyosság” – az „én” és a létezők ottléte – közvetítésjellegének retoricitását (vagyis a deiktikus kontinuitás orális

megmutatását, azt, hogy az én illúziója éppen eme rámutatás által feltételezett) elfedni igyekszik. A nyelvet a szubjektum – mediális közvetítésre rá nem utalt – beszédeként fel-fogó szemlélet áll ekképp mind a monologikusság, mind a líra természeti kódjának alapjánál. (Utóbbinál ugyanis az emberi vagy esetlegesség és a „természet” állandósága közötti ellentét vagy belefoglaltság a deiktikus meghatározhatóságnak, a beszélői perspektíva kommunikatív célirányosságának – és fordítva – áll a szolgálatában.) Nyilván, a lírai deixis retorikafüggő létmódjának belátása a klasszikus modernség egyes alkotóinál is megfogalmazódik, a kiszámíthatatlanság hangsúlyozásával. Hofmannsthal: „...a vers, amelyben, mint a nyári esti szélben [...] egyszerre száll felénk a halál és az élet lehelete, a virágzás sejtelve, az elmúlás borzadása, egy most, egy itt, és ugyanakkor egy túlhan [Jenseits], egy rettentő másvilág” (Kiem. – L. Cs.). *Das Gespräch über Gedichte* (1903) = Uő, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, XXXI köt. (Erfundene Gespräche und Briefe). Frankfurt/M., 1991, 85.

23 Persze, ez a típusú transzfiguráció is folytatásra talál, éppen József Attila *Kosztolányi* című, a „gyászunkat” színre vivő versében, fokozottan áthelyeződve a textualitás közegebe: „mint gondolatjel, vízszintes a tested”.

24 Vö. Hans-Georg GADAMER, *Über das Hören = Uő, Hermeneutische Entwürfe*, Tübingen, 2000, 50–51.

25 Ehhez vö. FRIED, *i. m.*, 615–617.

26 HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, 88.

27 Vö. Debra FRIED, *Rhyme Puns = J. CULLER* (ed.), *On Puns. The Foundation of Letters*, Oxford, 1988, 98. Rím és paronómázia viszonyáról vö. uo. 89.

28 Vö. Bettine MENKE, *Prosopopeia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München, 2000, 534.

29 Ami tanulságos példaként szolgálhat arra nézve, hogy a lírai hang fentebb tárgyalt potenciális hangok (amelyek mintegy egyidejűleg olvassák a lírai én szolamát annak létrejövésével) általi feltételezettsége korántsem képzelhető vagy gondolható el antropomorf jelenségeként.

- 30 Vö. FRIED, *Rhyme Puns*, 89–90.
 31 Vö. MENKE, *i. m.*, 531., 533–534.
 32 *I. m.*, 533.
 33 Vö. FRIED, *Repetition, Rephrain, and Epitaph*, 621.
 34 Az emlékezet konstruktív elve ekképp nemcsak tematizáltként van jelen a *Tücsökzenében*, de beleíródik a szövegek textúrájába is – *mint* az olvasás mnemotechnikai textuálisának meghatározója.
 35 SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, II. köt., Bp., 1990, 682.
 36 Vö. Jauss megjegyzésével = *Individualität*, 637.
 37 Vö. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, 85.
 38 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Szétterült ütem hálója”, 357.
 39 Vö. KABDEBÓ, *i. m.*, 79–80.
 40 „Sehol sem érvényes annyira erősen a törvény, mint a nyugvás, alvás, halál szavaknál, miszerint ezek a másik diszkurzusából származnak” (KITTLER, *i. m.*, 106.).
 41 A *Gondolatok a könyvtárban* eme temporális struktúrájáról vö. MESTERHÁZY Balázs, *Gondolatiság, ideológia, retorika* (Vörösmarty), Literatura, 1999/1.
 42 A kifejezést lásd Jochen HÖRISCH, *Ende der Vorstellung – Die Poesie der Medien*, Frankfurt/M., 1999, 156.
 43 Vö. KANT, *Kritik der Urteilskraft* = *Werkausgabe in 12 Bänden*, 10. köt., Frankfurt/M., 1974, 156–159., 222–228.

A mitikus jelentéssel telítődő tárgyi kép *A fa-motívum Nemes Nagy Ágnes költészetében*

Nagy mohos arc. Talán. Vagy másmilyen.
Érezte akkor a járóelő
saját körvonalait lazulni,
kőd úszta be folyékony partjait,
mint aki hirtelen erdei
tővá sötétül,
mert ilyen arcot tükrözhetett.
(Éjszakai tölgyfa)¹

1.

A majdnem ötven év alatt felhalmozódott tanulmányok, szakirodalmi és irodalomtörténeti törekvések Nemes Nagy Ágnes költészetét tárgyaló írásai² szinte kivétel nélkül két poétikai irányról beszélnek a Nemes Nagy-féle művekkel kapcsolatban, és kategorikusan az egyik mellett érvelnek. Talán túlságosan is egyszerűnek és lecsupaszítottnak tűnik két iránynak ilyen formában való kiemelése, mégis ezek az életművet tekintve a legizgalmasabb és leginkább vitatható kérdések. Nevezetesen arról a két megközelítésbeli szemléletről van szó, mely határozottan különbséget tesz mítoszteremtő irodalmi mű, mitikus költészet és a huszadik században poétikai törekvéssé vált objektív, tárgyas költészet között.³ Az *In memoriam Nemes Nagy Ágnes. Erkölcs és rémület között* című kötetben alig találunk olyan elemzést, amely legalább az egyiket ne említené és gondolatmenetét ne az egyik megközelítés szolgálatába állítaná,⁴ tegyük hozzá, hogy az objektívizáló irány javára, a mítoszteremtő olvasat rovására. Hasonló tematikájú az *Orpheus* Nemes Nagy Ágnes-száma,⁵ de ebben figyelemfelkeltő Poszler György tanulmánya: *Objektív líra – szubjektív mítosz*.⁶ Poszler találóan használja a *tárgyas hangú mitikus líra* terminust e két irány ötvözésére. Kulcsár Szabó Ernő *Személytelenítés és hermetizmus* címszó alatt⁷ tárgyalja Nemes Nagy Ágnes költészetét és az ötvenes évek új poétikai törekvéseinek kibontakozását és annak hatását, valamint az e poétikai irányzathoz csatlakozó költői társaságnak, az *Újhold* poétikai orgánumának megjelenését. Grezsa Ferenc pedig már *intellektuális mítoszról* beszél,⁸ amikor Nemes Nagy Ágnes költészetét tárgyalja. Hasonló-

képpen folytathatnánk a sort. Mindenekelőtt azonban definiálni kell mind a mitikus költészet, mind pedig a tárgyas költészet jelentésköreit, jellemvonásait, értéktartományait és legfőképpen azt, vajon ténylegesen szétválasztható-e a kettő (különösen a Nemes Nagy-féle költészet összetevőit helyezve a középpontba).

2. Objektivitás és mítoszeremtés

A projekció

Mitikus irodalom és objektív irodalom között feltűnően erős párhuzamok vonhatók. Nemes Nagy Ágnes versvállalkozásainak nagy része projekció.⁹ Egy-egy vágy, gondolat, érzelm kivetítése valamely tárgyra vagy más létezőre. Objektív korrelatívot használ, valamilyen tárgyat, elemet, jelenséget, személyt, hogy abba belebújva, elrejtőzve önmagát fejezze ki. A belső tartalmaknak ilyen típusú indirekt, világra vetített kifejezőmódja az objektív költészet. Azonban nem mindegy, hogy hogyan zajlik a projekció folyamata. Először is minden olyan költészet, mely tárgyban fejezi ki magát, tárgyas,¹⁰ tehát projiciál. A projekció mint lélektani mozzanat jelen van a legtöbb költői kísérletben, bár észrevehetően gyakoribb az objektív költészetben. Az objektív költészetben azonban a tárgyi világ, a természet nem jelentés nélküli, nem a költő vetíti rá a jelentést, és nem is csupán ráaggatja a jelentéssel teli tárgyakra érzelmeit, hanem úgy igaz és pontos, hogy a tárgyi világtól megragadottan emel ki részleteket. A tárgyak alanyi jelentést hordoznak, felkeltik az érzelmet. A belső vágy és a természet tárgyai között tehát mélyről fakadó a kapcsolat. A mitikus gondolkodó vágyát az ahhoz tapadó tárgyba, szóba, szimbólumba önti. Az objektív költő hasonlóan jár el. Csak azt éppen objektív korrelatívnak¹¹ nevezzük, amely koncentrált terminus mindarra, ami szimbólum, metafora, jelkép vagy névtelen.¹²

Maga Nemes Nagy írja az *V. László* elemzésekor, hogy alapvetően az objektív líra, a modern objektív korrelatív is a balladák ősi mítoszaihoz hasonlítanak, azokból táplálkoznak, azokból nőtték ki magukat:

Ott van például a huszadik század költői módszerei közül az objektív líra esztétikája, amely a költői ént háttérbe tolva, tárgyakkal, tájjal, cselekménytöredékekkel, fiktív figurákkal próbálja meg sugallani a költő másképp ki nem fejezhető közérzetét, számos olyan eszközzel tehát, amely a régiebb verses epikának, a balladának is eszköze volt.¹³

Névtelen – tapasztalat – szó

A mítosz alapja valamilyen tapasztalat, történeti tapasztalat, élmény, valami baj érzetének az átélése, mely a modern ember számára egyfajta elidegenedés tapasztalatát is jelentheti.¹⁴ A mitikus világrend egyik alapvető tapasztalata tehát valamely törés, általában a természet és az ember kapcsolatának

megszakadása, megromlása. A mítosz, a mitikus irodalom erre próbál választ keresni, megoldást, rendet teremteni. Nemes Nagy Ágnes nemcsak mint költő éli át a természettől való elszakadásnak a tapasztalatát, hanem ezt a modern ember alapvető életérzésének, közös emberi tapasztalatának tekinti. A rendteremtés pedig Nemes Nagynál alapvető gesztus: rendet teremteni életünkben, a világ rendjében, fogalmainkban, lelkünkben. A rendteremtés tulajdonképpen egyfajta erkölcsi álláspont is nála. Rendbeszedni a körülöttünk széthulló világ részeit, kezdve a természet és az ember kapcsolatának renoválásával.

A mítosz alapja tehát valamely közös emberi rossz megtapasztalásán alapszik. Érdekes pont ez, hiszen Nemes Nagy Ágnes az objektív líra alapját határozottan a szubjektív átélését kifejező formának tartja:

...az objektív költészet mögött és bármifajta rejtőzködő költészet mögött kitapintható a személyes élmény. Hát mi a csudának ír az ember verset, ha nem azért, mert a személyes élményét akarja kifejezni? [...] A magam részéről vallom, hogy alapjában véve szubjektív indíttatású minden művészet, de főleg az irodalom.¹⁵

Nemcsak személyes élményről van itt szó. A huszadik század történelmének krízishelyzetei Nemes Nagy Ágnes számára alapélményt nyújtottak verseinek szubjektív háttérét tekintve, az első kötettől, a *Kettős világban* címűtől kezdve az egész életművön keresztül. A történelem kitörölhetetlen emberi tapasztalat, mely nemcsak a világ alapvető rendjét borította fel, hanem megtépte fogalmainkat, szavainkat, kifejező eszközeinket. Éppen az *Ekhnáton éjszakája* című verssel kapcsolatban mondja Nemes Nagy Ágnes (ahol is Ekhnáton figurája maga az objektív korrelatív, és a tárgyias lírának egyik iskolapéldája):

Mi, az én nemzedékem, mindenki, aki keresztülment azon a háborún, az sohasem lesz többé ugyanaz, mint a háború előtt volt. Ezek a háborús tapasztalatok mélységesen megjegyzik az embert, és némi túlzással azt is mondhatnám, hogy erről szól a vers. Nem épp a háborúról, hanem az életveszély, a megsemmisülés olyan megtapasztalásáról, akár a háború, akár más által, ami után kétségessé válik, hogy az ember tovább tud-e élni.¹⁶

Pilinszky hasonlót fejteget *Háborús nemzedék* című tanulmányában. Számára a háború egyetemes tapasztalat, ha tetszik archetípus, mely a „személyes sorson túli világ realitására”¹⁷ világít rá. Ez a tragikus tapasztalat azonban gyümölcsöző is lehet, ha gyökerében ragadjuk meg.

A háború tapasztalatával jelentek meg Nemes Nagy Ágnes és az *Újholdhoz* tartozó nemzedéktársaik az irodalmi közéletben. A háború és a későbbi történeti tapasztalatok¹⁸ azonban olyan rétegeket érintettek, amelyek kifejezésére már az adott fogalmi készlet elégtelenné vált, új költői nyelvre volt szükség, új képekre, új metaforára, új szimbólumrendszerre. Kulcsár Szabó Ernő

jegyzi meg, hogy Nemes Nagy a tárgyas hermetizmusnak egy dinamikusabb, a vers textuális vitalitását is kiaknázó változatát teremtette meg.¹⁹ Nemes Nagy Ágnes nyelvfelfogása kulcsfontosságú. Döntő hatással volt rá az európai költői nyelvfelfogás öröksége. A textus, a nyelv, a szó eddig még kiaknázatlan, feltáratlan rétegeit érinti a Nemes Nagy-féle költői módszer, mely Rilkéből merített. Úgy gondolja, hogy a modern költői nyelv mindenfajta válsága ellenére renoválható. A szavak jelentése megvasadt, egyrészt a mindennapi, másrészt a költői jelentés köreire. A huszadik századi ember élménye azonban egyre komplexebb és kifejezhetetlenebb, a szavak megkoptak, málladoznak, képtelenek kifejezni a modern ember életélményét, tapasztalatait. „A költészet legnagyobb ellensége a szó.” Mégis új feladata van a modernitás költőnemzedékének: feltárni a szavak jelentésének mélyen lapangó rétegeit, lehetőségeit, a jelentés újabb és újabb beszédhelyzeteit és kontextusait:

Minduntalan a tudat homályos részeivel foglalkozunk, hogy megnevezhessük azt, ami eddig névtelen volt. Ez pedig nem könnyű dolog, sem költőnek, sem olvasónak. Hadd idézzem Rilkét: „Határainkon megvetjük a lábunk, s a Névtelent magunkhoz tépjük át.” Legalább egy hajszállal szélesíteni az érzelmi megismerés körét: ezt véljük a költő feladatának. Mert a mi korunk emésztően kíváncsi. A történelmi megrázkódtatások össze-vissza törték a 19. századi foglmainkat, most megpróbáljuk újfogalmazni őket. Ahogy a kitűnő lengyel író mondja: „Senki sem gondolta volna a 19. században, hogy utána a 20. következik.” Lec állítólag humorista. Én komolyan veszem. Azt hiszem, a homállyal megküzdő önismeret égetőbb a kor számára, mint valaha.²⁰

A megnevezés, a névadás, a szóvarázs problematikája nem új keletű, és a huszadik századi poétikai törekvések egyik fő kérdése lesz. Fontos azonban hozzátenni, hogy itt nem valami elvont, az érthetlenség szintjét súroló költői kifejezőmódra való buzdításról van szó. Nemes Nagy szerint ugyanis a jó metafora, legyen az bármilyen absztrakt vagy nehezen érthető, akkor születik, ha az a befogadót, az olvasót valahogy megérinti, pontosabban, ha már egy tapasztalt, de még ez ideig ki nem fejezhető élményként éri. „Ne mondd soha a mondhatatlant / mondd a nehezen mondhatót” – mondja a költő. Ezeknek az úgynevezett Névteleneknek a megnevezése, néven nevezése a költő feladata, de ez erőt és koncentrációt követelő feladat: „A formátlan, a végtelen. / Belepusztulok, míg mondatomat / a végtelenből elrekesztem / Homokkal egy vödörnyi óceánt / kerítek el a semmi ellen. / Ez a viszonylagos öröklét / ép ésszel elviselhetetlen” (*A formátlan*). A névtelenekről így vall Nemes Nagy Ágnes:

Mesterségem gyakorlása során úgy tapasztaltam, hogy az úgynevezett érzelmeknek legalábbis kétféle rétegük van. Az első réteg hordozza az ismert és elismert érzelmeket: ezeknek nevük van: öröm, rémület, szerelem, felháborodás. A közmegegyezés nagyjából

ugyanazt érte rajtuk, múltjuk van, tudományuk, irodalomtörténetük. Ők a szívünk honpolgárai. A második réteg a névtelenek senkiföldje. Ha este hatkor megállok a Kékgolyó utca sarkán, s látom, amint a Várra egy bizonyos szögben esik a napfény széle, és a Vérmező olajfái egy bizonyos módon vetik az árnyékot: mindig újra és újra megrendülök. Ennek az indulatnak nincs neve. Pedig mindenki állt egy-egy Kékgolyó utca sarkán. Hányszor vagyok kénytelen a névtelen emóciónak nevet adni! És nemcsak azért, hogy a közmegegyezés srófra járó logikáját olajozzam. Nem. Én magam rontom el értetlen zavaromban a dolgot, s loccsantom bele a Kékgolyó utcai Névtelent egy tócsányi őszi mélabúba vagy egy kád történelmi lelkesedésbe. No persze, hiszen az őszi mélabú meg a történelmi lelkesedés már a szívünk honpolgárai. Azt hiszem, a költő kötelességei közé tartozik, hogy minél több Névtelennek polgárjogot szerezzen.²¹

Az objektív költészet alapja így valamilyen szubjektív élmény. Ott van például a *Villamos* című vers, amely több élményréteget csúsztat egybe. Sidney Keyes angol költő által megélt, az afrikai partokon dúló csaták haláleseményeit keresztezi az ötvenes évek parancsirodalmi, halálszagú hangulatával, melyet egy pesti villamoson összepréselődött tömeg jelenetével szimbolizál, másrészt a mitikus irodalom fókuszából tekintve közös emberi, történeti tapasztalat átéléseként is értelmezhető a vers. Ezeknek kifejezésére egyre szűkösebb a fogalmi keret, új metaforákat, képeket, objektív korrelatívokat kell keresni. Ilyen megvilágításban függ össze tehát megint csak mítoszteremtés és tárgyiasság. A mitikus világ szimbólumai mögött szintén emberi élmények, kollektív és szubjektív tapasztalatok tárháza nyüzsög. A szimbólumok ugyanolyan misztikusak és fenomenológiaiilag ugyanúgy az önmagában létező lényeg rejlik bennük, mint a tárgyi megfelelőikben. Ilyen értelemben a szimbólum és tárgyi megfelelő közeledik egymáshoz, legfőképpen az ősi, szakrális, archaikus szimbólumok esetében. Érdekes, hogy Nemes Nagy Ágnes Babits Jónás-alakjával kapcsolatban jegyzi meg, hogy „az objektív költészet jellegzetes personája, mitikus figura”.²² Jónás bibliai személy, az Isten akaratával szembeszálló próféta bibliai mítoszának megtestesítője. Ekhnáton is egy ilyen kiválasztott, történelmi, mitikus dramatis personae. Az sem véletlen, hogy Nemes Nagy Ágnes természetfelfogásában a természet lényei lehetnek létezők és nem létezők, fiktívek, képzeletbeliek, a természet megnevezhetetlen mozgólatai. A természetnek ezek a megnevezhetetlen mozgólatai a névtelenek körébe tartoznak, a természet tárgyai így válhatnak a projekció eszközeivé, melyekre az ember vágyait, érzelmeit, belső élményeit vetíti ki.

Emlegettük a mítosz „baj”-érzetét. A modern ember a huszadik század történelmi borzalmait után alapjaiban átéli a lét fenyegetettségét, a létezés veszélyeztetettségét. Ezek azok a szubjektív, illetve kollektív emberi tapasztalatok, melyek Nemes Nagy Ágnes szimbólumait, képeit, figuráit, tájait megteremtik.

...azért igyekszem én a tárgyakat közvetíteni az olvasónak. Egy gejrzt, egy faágot, egy szobortöredéket, egy villamost, amelyek magukkal ránthatják a háborús élményeket (a háború: ez az én nemzedékem alapvető tapasztalata), vagy a természet élményét (a természettel való együttélés: ez a mai ember egyik fenyegetett nosztalgiája), esetleg egy egyiptomi fáraó mítoszáat (a modern mítosz: életérzésünk egyik modellje). Könnyű volna tehát azt állítani, hogy úgynevezett objektív lírikus vagyok, olyan értelemben is, hogy a tárgyak vonzanak – és olyan értelemben is, hogy a lírai hang bizonyos tárgyiassága vonz. Ugyanakkor azt is mondhatnám, hogy az a szenvedélyes feszültség vonz, aminek ezek a tárgyak erőművei, amint éppen kiemelkednek a veszélyeztetettség közérzetéből, annak kifejezőiként, vagy talán ellenpontjaiként.²³

Az epikus művek sorába nemcsak a ballada tarozik, hanem az ősi eposzok is, melyek egy mitikus világ aranykorát éneklik meg, így mítoszteremtők. Northrop Frye szerint a mítoszból nőtt ki az irodalom, az irodalom a mítosz fejlődésének benső és elkerülhetetlen része.²⁴ Az irodalom azonban nem a mitológia romlása, elcsökevényesedése, hanem valamilyen irányú fejlődése. A mítoszok ugyanúgy a teremtő képzelet alkotásai, autonóm művek, mint a mai irodalmi alkotások, az irodalom pedig folyamatosan beépíti magába a profán vagy világi mítoszokat, népmeséket, mondákat stb. Frye megjegyzi ugyanitt, hogy az irodalomnak és különösen a költészetnek az a feladata, hogy újrateemtse a nyelv metaforikus használatát, így a mitológiának közvetlen utódja az irodalom. Ez a nyelvi megújulást megcélzó törekvés egyértelműen párhuzamba állítható Nemes Nagy Ágnesnak a névtelennel kapcsolatos, fogalmi kereteink bővítését, renoválását érintő költői programjával.

Értelmezésem alapgondolata, hogy Nemes Nagy Ágnes költészete *alapvetően mítoszteremtő* költészet, szövegei *mitikus szövegek valóságát tárják fel* oly módon, hogy költészete, miközben más mítoszokból táplálkozik, maga is mítoszteremtő. Az ősi, nagy szakrális forrásokból táplálkozik, építkezik, de ez a mítosz, nevezzük a modern ember mítoszáának, pseudo-jellegű mítoszáának, az eredetinek fragmentuma, maradványa. Önmagát teremtő és önmagából építkező világ és költészet. Költészete világot teremt, lírája a teremtett világ meghalásának processzusa és e folyamat megteremtése, a mitikus világ szétbomlásának megjelenítése. Ahogyan műfajilag redukálódott, transzformálódott például az ősi ballada-műfaj is, így alakult át a mitikus világ képe is. Nem vezett el, csak átalakult. A huszadik század irodalma éppen egy ilyen mítosz-feldolgozó tendenciát mutat amúgy is. Nemcsak a magyar irodalomban (Babits, Hamvas, Weöres, Németh László stb. – folytathatnánk még hosszasan) ragadható meg ez az igény, hanem a világirodalomban is.²⁵

„A modern mítosz életérzésünk egyik modellje.”²⁶ Lelkünk természetes struktúrájába tartozik. Nemcsak a modern irodalom, hanem a modern ember is folytatja a mitológiai észjárást, az benne van gondolkodásának mélyén.²⁷

Nem tudják, hogy a modern ember élete hemzseg a félig elfelejtett mítoszoktól, rejtett hierofániáktól, eredeti rendeltetésüktől eltérített szimbólumoktól. A modern ember folyamatos elvilágosiasodása megváltoztatta szellemi életének tartalmát, de nem törte össze képzelőerejének öntőformáit: a romba dőlő mitológiákat gyengén ellenőrzött tudati zónák tartalmazzák. [...] Saját túlélésük érdekében a Képek hétköznapi külsőt öltöttek magukra. Jelentőségük azonban nem csökkent. Ezek a lefokozott Képek ugyanis a modern ember szellemi megújulásának kiindulópontjai lehetnek. Rendkívüli jelentőségűnek tartanánk annak a mitológiának – teológiának? – az újrafelfedezését, amely ott lappang a legköznapi ember életében is. A modern világ legfőbb történelmi válsága – a második világháború és mindaz, amit magával hozott – megmutatta, hogy a mítoszok és a szimbólumok kiirtása merő illúzió. (Sztálingrád lövészárkaiban, a náci és a szovjet koncentrációs táborokban férfiak és nők dalokat énekeltek, történeteket hallgattak. [...]) Ezek a történetek a mítoszokat helyettesítették, a dalok pedig nosztalgiákkal voltak tele. Az embernek az a lényegi és elidegeníthetetlen része, amit *képzeletnek* nevezünk, tobzódik a szimbolizmusban, és továbbra is mítoszokból és archaikus teológiákból táplálkozik [...] a modern világ drámáit végső soron az egyéni és a kollektív psziché okozza, ez pedig a képzelőerő vészes apadása. Akinek van képzelőereje, gazdag belső világnak örvend, s a Képek szakadatlan, spontán áramlásában gyönyörködhet. [...] A képzelet a példaértékű modelleket, a Képeket *utánozza*, reprodukálja, teszi mindig időszerűvé és ismétli vég nélkül. Képzeleterővel rendelkezni annyit jelent, mint a világot a maga teljességében látni. Mert a Képek hatalma és küldetése éppen abban áll, hogy megmutassa mindazt, ami a fogalmi gondolkodásnak ellenáll.²⁸

Nem átalottunk ennyi gondolatot idézni Eliadétól, hiszen számos észrevétele rímel Nemes Nagy mítoszhoz kapcsolódó nézeteivel. Nemes Nagy mindezt úgy fogalmazza meg, hogy a mítosz „hangszekrénye a mai dallamnak, régi tömlő új borral. Asszociációink egyik rétege.”²⁹ Valamely mélyen lerakódott tartalom, mely a kifejezés keretét adhatja. Tagadhatatlan a beágyazódása tudatunk bizonyos rétegeibe.

Érdekes párhuzamot lehet felfedezni Ricoeur szimbólumértelmezését és Nemes Nagy Ágnes természetről vallott gondolatmenetét összevetve. Ricoeur érdekes módon szintén az archaikushoz, az ősihez kapcsolja a modern irodalom alapját, a szimbólumot. A hermeneutikai, a szimbolikus szrinte inkább létszerű, kevésbé jel, inkább fennállás, melynek nem az utalás, hanem a létezés áll a középpontjában. Ricoeur azt jelzi, hogy a lét alapvetően szimbolikus a primitív ember számára, és az a posztmodern ember számára is. Nem azért használjuk a tárgyakat, hogy velük szimbolikusat fejezzünk ki, hanem van egy vágyunk valaminek a kifejezésére, amely maga köré vonzza a tárgyakat és a szavakat, létrehozva a szimbolikus, a hermeneutikus: „az ember a szentet először ráolvassa a világra, a világ bizonyos elemeire vagy aspektusaira, az égboltra, a napra, a holdra, a vizekre, és a vegetációra.”³⁰ Tehát a lét szimbolikus befogadása hozza létre a szimbólumot. Figyeljük meg ezek után, hogy mit mond Nemes Nagy Ágnes a természet lényeiről, kreatúráiról: „lehetnek olyan lények, amelyek léteznek, és olyanok, amelyek nem

léteznek, a képzelet szülöttei, a természet megnevezhetetlen mozdulatai. De mindegyik arra való, hogy beleírja az ember vágyait az örökmozgó és zsúfolt természetbe.”³¹ A költészet, az irodalom és a mítosz újra összekapcsolódik. Az ember, az emberi lélek feltörő vágya szüli a környezetből, a természetből kivájt szimbólumot, szimbolikus jelentést, egyfajta személyes mítoszt. Szó van a modern ember élmény-komplexitásáról is, kollektív és szubjektív emberi tapasztalatokról, melyek nemcsak a mítosz kialakulását segítik elő, hanem a „vers lehetővé tevője”³² is, a költői indíttatás fogalma, a kezdete. És végül a fogalmi szűkösség gondolata Eliade rendszerében összekapcsolható mindazzal, amit Nemes Nagy a nyelv, a fogalmak válságáról mond: a kifejezhetetlenség problémájáról, a huszadik század túl sokat tudásának élményéből fakadó megnevezhetetlenség kérdéséről. Amire az az egyik lehetséges válasz, hogy új fogalmakat, megnevezéseket adjunk.

Mondhatnánk, az egész modern költészet a mítoszok felé fordul. Alig tudna olyan jelentős, korszerű költőt mondani, akinek a művében nincs jelen a régi vagy új mítoszteremtés vágya. [...] Szinte véletlenül kezdtek beszivárogni a mítoszok a verseimbe, egy Trisztán-legenda, egy-egy paradicsomkert-motívum, néhány angyal, a Húsvét-szigeti szobrok s most legújában az Ekhnáton-történet.³³

A bibliai mítosz fragmentumai, relikviái is jelen vannak Nemes Nagy Ágnes verseiben. Egy semmibe hullani készülő mítosz eszmélése ez talán egy-egy alludáló szimbólum segítségével. Ilyennek találom a *Paradicsomkert* meg-rázó képi világát, mely egyenesen a bibliai Édenkert, vagyis már alapvetően a kezdet különös és félelmetes bemutatásával kezdődik. A teremtés ilyen irányú kritikája ez, nevezetesen az a tény, hogy a teremtésben már a kezdet kezdetén végbemenő törés hiábavalóságot szült, és az ember a létét alapvető abszurdumként éli meg. A kert minden eleme veszélyt és kárhozatot rejt, minden emberi mozdulat előbb-utóbb az ember kiszolgáltatottságából fakadva bűnbe torkollik. Az Édenkert forró és csábító levegője egyre vészjóslóbb és fenyegetőbb – ahogyan az *Istenről* című versben szól Istenhez: „Legalább ne tettél volna annyi csalogatót a csapdába. / Ne csináltál volna felhőt, hálát, aranyfejet az őszi akácnak. / Ne ismernénk a vékony, zöldes, édes-édes ízt: a létét. / Írtózatos a Te édes lépvessződ, Uram!” – azzal a tapasztalattal, hogy a mennybéli fények mögött van mélyebb fekete is, és van kintibb ég az égnél. Madách Lucifere anyagba zárt *féregként* aposztrofálja az embert. Az anyagba zárttság már Nemes Nagy elődjének, Babitsnak is fő témája volt, a teljességre vágyás és az ember determináltság-érzésének dichotómiájaként megfogalmazva: „a mindenséget vágyom versebe venni – Vak dióként dióba zárva lenni” (*A lírikus epilógja*); Babitsnak ezek a sorai pedig szinte megismétlődnek Nemes Nagynál azokban az istenhez intézett soraiban, melyek hiánybetegségeink legnagyobbikát idézik meg: „Mért kívánod, hogy két tenyérrel átfog-

ható, gyerekjáték-koponyánkba egy univerzumot gyömöszöljünk?” (*Istenről*). A *Paradicsomkert*ben a föld ziháló hal síkos hátaként jelenik meg, a rajta megkapaszkodó embert hörgő, mézgás-szemű majomkölyökként láthatjuk. Az angyal szerepe a *Paradicsomkert*ben figyelemre méltó. Nemes Nagy Ágnes Rilke angyalát vizsgálva azt mondja, hogy a *Duinói elégiák* angyala a névtelenek egyik megnevezése, személyes mítosz, név-oszlop azon az úton, mely a szakrális emóciók felé halad, és egyben az ismeretlen, a tudattalan felé, amelyet ki kell mondani, vagy legalábbis meg kell próbálni, még akkor is, ha „iszonyú minden angyal”.³⁴

Az angyal látja az ember jövőjét, és a hallgatag Teremtőhöz intézi kérdéseit. Hasonlók ezek a kérdések a kitaszított angyal kérdéseéhez. A fentebb idézett Nemes Nagy-szövegben az angyal (Rilke költészetét tekintve) valami kimondhatatlan kimondója. Itt az angyal az ember létezésének lényegére, értelmére, a megfogalmazhatatlanra kérdez rá: „Őt mire szántad? – mire néki / a testtelenből testbe lépni? / Mire gömbnyi szemében úszva / a fenn szárguldo esti ég? / a rostra-feszített ostya-vékony / szírom? mire e rothadékony / gyönyörűség? / Mire, ha majd emelkedik, / az emelet, a bakelit? / a cink? a drót? a drótvilágon / miért fennakadni, rongy az ágon, / mire pengén kisujnyi-forma, / acélba edzett vércsatorna?” Kísértetiesen rímelnék ezek a kérdések az *Esti kérdés* kérdésfeltevő gesztusára: „miért a dombok és miért aombok / s a tenger, melybe nem vet magvető? / minek az árok, minek az apályok / s a felhők, e bús Danaida-lányok / s a nap, ez égő sziszifuszi kő? / miért az emlékek, miért a multak? / miért a lámpák és miért a holdak? / miért a véget nem lelő idő? [...]” Az angyal úgy gondolja, hogy értelmetlen a létezésbe küldeni az embert, és csakis az isteni irgalmon múlik, hogy ezt a gesztust visszavonja. Hiszen „mire a benti boltozat? / a csont alatt? / A halvány idegekkel osztott, / eleven-hálós végtelen: / belülről felrajzolt horoszkóp? / Mire a lét alatti lét? az állat-rend, a fű-család? / kövek? palák?”

Fontos a *Paradicsomkert* és az *Istenről* című vers párhuzama. Az angyal az *Édenkert*ben a teremtés abszurdumáról és a létezés eleve halálra ítéletéről beszél, a jövő tragikumát és értelmetlenségét sejtetve. Azután elhallgat. Vajon sikerült-e minden kérdést feltenni? Vagy az utána következő csönd már a lét elkerülhetetlen végének jele? Kezdet és vég így kapcsolódik össze egyszerre, az elrontott kezdet és a még rosszabb vég sejtésével. Az *Istenről* beszélője akár lehetne ugyanez az angyal is. Az angyal, amely a megnevezhetetlennek felé tör, és a megfejtetetlenre kérdez rá, majd elhallgat: „Tudod te, milyen a vércukor sülljedése? / Tudod te, milyen a leukoplákia halvány kicsi / feltja nővőben? Tudod te, milyen a félelem? / A testi kín? A bectelenség? Tudod-e, hány / wattos fényerővel tündöklök a gyilkos? / Úsztál folyóban? Ettél citromalmát? Fog- / tál e körzöt, téglát, cédulát? Van körmöd? / Élő fára vésni véle, kriksz-krakszokat hámló / platánra, míg / megy odafönt, megy-megy a délután? Van / odaföntöd? Van neked fölötted? / Egy szót se szóltam.”

Mindkét vers kérdéssorozata után végtelen csönd támad. Talán a válaszvárás izgatott csöndje ez. Vagy talán a túl messzire törő kérdések utáni félelem csöndje, hirtelen elhallgatása, a remény, a „hátha” csöndje, a várakozásé? Vagy az a tudat, hogy úgy, ahogyan a teremtésnek már a kezdete is, úgy már a kérdésfeltevéshez szükséges első lélegzetvétel is értelmetlen volt. *Egy szót se szóltam.* Visszavonni a szavakat, a tudattalant, a megnevezhetetlent, a nem ránk tartozót megcélzó kérdéseket. Hasonló ez Jób elhallgatásához, ahogyan szájára tette a kezét, mikor már túl sokat kérdezett, amikor már tudta, hogy a rákérdeszhetetlenre kérdez rá, ami blaszfémia: „Ekkor Jób felelt az Úrnak: Nézd, parányi vagyok. Mit feleljek neked? A számra teszem a kezem. Egyszer beszéltem, de többé nem teszem...” (Jób 40,3–5).

3. A fa-motívum

E fejezetben induktív módszerrel igyekszem a életmű egészét átfogni a szövegből mint szerkezetből kiindulva. Úgy gondolom, hogy Nemes Nagy Ágnes lírájának struktúra-összetartó ereje a szöveget felépítő, újra meg újra visszatérő, ciklikusan előforduló szimbólumok, képek, motívumok ismétlődése. Ilyen alapmotívum Nemes Nagy Ágnes költészetében a *fa*. Tematikus motívumnak tekinthetünk minden puszta szó- vagy szintagmaisméltlődést, ilyen értelemben a *fa* lexéma Nemes Nagy költészetében nyilvánvalóan motívum, mely az egyik leghatékonyabb költészetszervező erő. Az induktív vizsgálat lényege, hogy e motívumból kiindulva, a fának mint archetípusnak jelentéseit körbejárjuk, azokat pedig összefüggésbe állítsuk az adott szövegek jelentéskörével. Nemes Nagy Ágnes a mitikus történetek *ősképeivel* dolgozik. Ezeket Jung archetípusoknak nevezi. Nemes Nagy egy idevágó gondolatát érdemes idézni, amely talán rímel a jungi, fryei gondolatrendszerrel, mely a tudattalan, mélyen rétegződő sémák meglétéről beszél. „Mindig is döntőnek éreztem a versre nézve annak a mélyrétegnek a jelenlétét, amely tudomásaink alatt, mögött, körül rejtőzik.”³⁵ Idetartozhatnak a névtelenek, a tudat mélyéről nehezen előhozható érzelmek megnevezésének nehézségei is. Az archetípus itt azért fontos számunkra, mert tartalmazza mindazokat a *képeket*, mitikus *ősképeket*, melyekről már beszéltünk. Ez pedig összekapcsolható a *személytelen* hermetizmus vagy személytelen személyesség azon terminusaival, melyeket az irodalomtudomány előszeretettel használ Nemes Nagy költészetével kapcsolatban. Simone Weil a *szent* fogalma felől ragadta meg a személytelenség lényegét:

Az, ami szent, távolról sem a személyünk, hanem épp az, ami emberi lényünkben személytelen. Mindaz, ami személytelen az emberben, szent. És egyedül az szent. [...] A szépség és igazság valódi otthona a névtelen dolgok birodalma. Szent hely ez. [...] A művészetben a szépség szent. Szépség és igazság pedig mindig személytelen. Ez túlon túl nyilvánvaló. [...] A tökéletesség személytelen.³⁶

A személytelenségre, a tárgyiasságra való törekvés tehát feltehetően nemcsak egy poétikai irányzat, hanem alkati, már-már etikai kérdés.³⁷

Újabb érdekes pont, mely arra mutathat rá, hogyan fonódik össze objektív líra és mitikus irodalom. „Az ilyen objektív költő törvénykereső, őstények, föl nem fedett evidenciák arcát akarja kivésni, megtalálni akar inkább, mint kitalálni.”³⁸

Tekintélyes listát gyűjthetünk az életműből a fa motívum előfordulásának gyakoriságát tekintve. Számos versének már a címe is a fa valamilyen megjelenésére utal, előszeretettel adja a különféle fafajták nevét verscímként. (Lásd *Diófa*, [*Tenyerem néha rátapad a fákra*], *Kőrisfa*, *Rózsafa*, *Fenyő*, *Tölgy*, *Fügefák*, *Éjszakai tölgyfa*, *Szikvója-erdő*, *Ecetfa*, *Fák*.) A *Fák* című vers pedig egyenesen kötet-címadó vers lesz, mely irányt szab az egész életművet tekintve. A felsorolt verseken kívül számos olyan vers van, melynek ugyan címében nem szerepel a fa-motívum, de a versszövegben központi jelentőségű.

Fa és idő, kimondás és megnevezés

A rengeteg példa közül csak néhányat említve: nézzük a *Paradicsomkert* képeit. Vészjóslón és szinte végzetként jelenik meg az Édenben maga a Fa, mely a bűnbeesés archetipikus képe, tárgyának szimbóluma lesz. Az ószöveksi szövegek két fát említenek, a tudás fáját, amelyről Éva szakított, és az élet fáját, mely Ádámnak az egyéni halhatatlanságot biztosította volna. A kettő azonban mégis egyként jelenik meg, mint ahogy a versben is csak *egy* Fa van: „Lebágyad. Csönd. A hegytetőn / ül mozdulatlan két alak, [...] Szél mozdul olykor. / S válaszolva / végigrezeg a fuvalomra / fejük fölött a Fa.” A primitív népek mítoszaiban az eredetmítosz sok párhuzamot mutat a halál mítoszaival. Az ember, mivel evett a tudás fájáról, elveszítette egyéni halhatatlanságra való jogát és a vegetatív halál–születés állandóságát, ciklikusságát választotta. A *Paradicsomkert* angyala azért könyörög (Istennek), hogy ne indítsa el az idő gépezetét, a szenvedéstől akarja megmenteni a mit sem tudó emberpárt. A Fa origójából indul ki a teremtés és az idő. Az időtlenségből kilép az emberi történeti idő, és ezzel elkezdődik a szenvedés is. A Fa központi motívuma tehát mindenképpen a szenvedés felé mutat, az sem véletlen, hogy a teremtéstörténet-beli fa, a tudás és élet fája a későbbi mitikus gondolkodásban a kereszt fájával, Krisztus szenvedésének és halálának tárgyi megfelelőjével, szimbólumával válik egyenlővé.³⁹

Az *idő* nem véletlen kapcsolódhat össze a fával. Fentebb tehát megjelöltük az Édenkert fájának idő-szerepét, a világ és így a szenvedés idejének mérhetőségét, mely Krisztus szenvedéstörténetébe, illetve az ember világba vetettségéből fakadó permanens szenvedésébe torkollik. Az *idő és a fa* a mitikus gondolkodásban is szerves egységet alkot. A régiek az időt kettős természetűnek gondolták, egyrészt irreverzibilisnek, másrészt ciklikusnak. Irreverzibilis a teremtés ideje, halad előre visszafordíthatatlanul, másrészt ciklikus,

körforgásszerű, ismétlődő (természet, munka, évszakok, rítusok, élet-halál ritmusa stb.). Az idő e kétértelműsége a fa-szimbolikában is jelen van.⁴⁰ A fa hosszú életével a visszafordíthatatlan időre emlékeztet, az időmúlás jelképe, éves periodikusságával a körforgásszerű időt, élet-halál ciklikusságát is jelenti. Az élet szentségét ábrázoló életfa, világfa fokozatosan átalakul az idő, a történelem szimbólumává, múlt, jelen és jövő kontinuitást jelölő szimbólumává. Ilyen értelemben tehát a tárgyalt vers paradicsomi fája valóban vészjóslóan áll a hallgatag emberpár felett, az angyal tudatában van az idő irreverzibilitást rejtő tulajdonságának, ezért könyörög kétségbeesetten megálljért.

A fa idővel való párhuzama azonban nemcsak a történeti időt érinti, hanem a különböző idősíkokat és -dimenziókat, a közöttük lévő kapcsolatot, az átjárhatóság lehetőségét. Egyes archaikus népek hite szerint egykor hatalmas fatörzs kötötte össze a világ középpontját az éggel, így könnyen lehetett kapcsolatot teremteni az istenséggel. Csak a sámánok, papok, hősök stb. képesek felvenni újra a kapcsolatot az éggel.⁴¹ A világ középpontjában álló hegy, oszlop, fa nagyon elterjedt szimbólum. Kapcsolat ég és föld között. Híres részlet az Ószövetségben Jákob lajtorjájának története (Mózes I. 28,12) A létra ég és föld közötti összekötő, angyalok járnak rajta fel, alá. Ha az ég a halhatatlanságot jelenti, ennek elérése általában küzdelmes feladat. Mindenesetre a fa kapcsolat immanens és transzcendens között, a titok felé, a kimondhatatlan felé tör, akárcsak Nemes Nagy Ágnes névtelenjei. Ahogy a *Között*-ben is: „az élő pára fái, felkanyarodva / akár a vágy, a fenti lombba, / percenként hússzor lélegezni / a zúsmarás nagy angyalokat.” Alapvető az emberi vágyódás a magasság felé, ahol a mélység annak démonikus kompenzációja. „És lent a súly. A síkon röghegyek / nagy, mozdulatlan zökkenései...” Madártan és földtan, ég és föld, nappal és éjjel kettőssége.

Az egyik létezési módból a másikba való átjutás lehetősége a fa. Itt talán eszünkbe juthat Nemes Nagy Ágnes egyik leghíresebb verse, a *Fák*. A fák mozdíthatatlan függönyökként a horizont állandóságát biztosítják, annak a valóságnak a határvonalát, mely adott. „Meg kell tanulni azt a sávot, / hol a kristály már füstölög, / és ködbe úszik át a fa, / akár a test emlékezetbe. És a folyót a fák mögött, / vadkacsa néma szárnyait, / s a vakfehér, kék éjszakát, / amelyben csuklyás tárgyak állnak, / meg kell tanulni itt a fák / kimondhatatlan tetteit.” A sáv átcsúszás valami megfoghatóból valami anyagtalamba (füst, köd, emlékezet). Mindenképpen átlépés, haladás valami abszolút felé. A *csuklyás tárgyak* is valaminek az elrejtését sugallják, amit meg kell tanulni, mögé kell látni, nézni, a kimondhatatlant kimondani.

A fa összekapcsolható a kimondás erejével, mégpedig a névtelenek, kimondhatatlanok megnevezésével. Az előbb említett *Fák* című verset érdemes lenne összehasonlítani a *Függelékben* található (*Feljegyzések a Közötthöz*) című szó alatt álló verssel. A vers képei felidéznek a *Fák* sorait. „(A folyón túl az

erdő. A ködök.) / Ott lent az erdő. Ott a ködök. / Amőba-mód, ötujjas mozdulattal, / egy felnyúlik függőlegesen [...] A test a testetlen között / fájdalom közöny / ahogy épülnek és ledőlnek / de mielőtt jelentéséig érne összedől." Itt is van valami mozdulatlan, füstölő, ködös sáv, a fák vertikálisan növekednek felfelé, mielőtt azonban elérhetnék jelentéseiket – vagyis kimondhatóvá válna az, ami felé törnek – visszaesnek. Test és testetlen között, ég és föld között, test és emlékezet között.

A fa képe a szó, akár a költői szó kimondását is szimbolizálja.⁴² Itt pedig újra csak eszünkbe juthatnak a *Paradicsomkert* és az *Istenről* beszélőjének a kimondhatatlanra irányuló kérdései, melyet aztán az elhallgatás követ. Eliade találóan idézi fel Parszifál történetét.⁴³ Érdekes, hogy a Grál-mondának több különböző változata közül, melyekből kettő teljesen eltér egymástól (az egyikben Parszifál közömbös a szentség iránt és nem kérdez rá a titokra, mely szavak az életet és a halhatatlanságot hoznák a királynak, a másik variáció szerint a hős rákérdez a Grálra, mellyel a Mindenség titkára kérdez rá, ezáltal újra életre kel a természet és megszűnik a betegség, a rossz); Eliade a második változatot idézi csak. A történet két különböző befejezése a két végét, élet és halál különbözősége, hallgatás és kimondásé, ahol a szó maga a tett.

Érdemes megvizsgálni a *Példázat* című verset. Az egész vers tulajdonképpen a kimondás folyamatát, a költői processzust fogalmazza meg egy pálma növekedésének a képében. „Papirban kaptam ezt a szót, / mely messze földön pálma volt. / Papirba göngyölt gyenge tőt, / s most lám, előttem földbe nőtt. Nedvvel telik, rügyet fogan, / s érik vele minden szavam, / mivel sudáran felszökik, / s valódi lombot hajt a hit.”

Így tehát a fa valóban egyfajta kapcsolat kimondás és hallgatás között. Az ember fává válásának motívuma lenne logikailag a következő láncszem. Találunk is erre példát Nemes Nagy költészetében, az *Azelőtt* című vers sorai: „De most titokban egy fa nőtt / ott bent, nem vettem észre, nem, / de most már érzem, érdesen, / törzsben a törzset s gyökerezve / hajszálgököért hajszálerékbe, / s amint szilárd hulláma gyűlik, / körözni lassú évgyűrűit, / és éjszaka felriadok, / amint a roppant lomb suhog. / Mellette minden pusztá gyom. / De a nevét azt nem tudom.” Nem egyértelmű persze, hogy valójában hol is nő ez a kimondhatatlan üzenetet rejtő fa, az emberben vagy külső helyszínen. De az *érezem* és a *bent* szavak, a fa növekedésének, mozgásának, belső vérkeringésének ilyen intenzitású átélése mégis arra enged következtetni, hogy eggyéválásról van szó. Hasonló ez az *Éjszakai tölgyfával* való találkozásához, melyben a sétáló ember és a fa farkasszemet nézve egymással egyesül. „Nagy mohos arc. Talán. Vagy másmilyen. / Érezte akkor a járókelő / saját körvonalait lazulni, / kód úszta be folyékony partjait, / mint aki hirtelen erdei / tóvá sötétül, / mert egy ilyen arcot tükrözhetett.” A fával való azonosulás, egyesülés a *Diófa* című versben is benne van. „Néha alig lelem

magam, úgy egybenöttem / veled a hasító, kérgesítő időben. / Árnyékát lombhajad szelíden rámveti, / s ágas-eres kezem visszafelel neki. / Idegze-tem fölött s nyíló agyam alatt / te vagy a szép sudár, mely földből égbe hat, / gyökerem nem remeg, s virágom friss, mióta / te tartasz, barna törzs, te nagyszemű diófa.” Hasonló kép jelenik meg *A hindu énekekből* című versben, a fával való totális egyesülés képe, egy boldog, szinte tudat előtti, preegzisztens, paradicsomkerti szimbiózis ez, amelynek elvesztése pedig egy mélyebb szinten a létezés értelmének elvesztésével jár és kitörölhetetlen archetipikus, közös fájdalmas emberi tapasztalatot szül: „Tölgyfa nőtt / Vállamon / Húsom volt a földje telke / Mellkasomat átölelte / Gyökerével vérem merte / Úgy karózta két karom / Száz madárral surrogott / Röpdösött miljom levél / Úgy éltem a susogásban / Mint szökőkút tála él / Permetező csobogásban / És ha este jött a szél / Égi ormok torlaszok – / Minden levele-fonákján / Egy-egy csillag bújdosott / Hogy derengett minden éj / És amikor kidőlt a fa / Kiszakadt az éjszaka / Nincs éj nincs szele / Nincs szökőkút nincs karom / Csak a sebhely krátere / Csak a sebhely krátere / Vállamon” (*A remete*).

A fává válás képe már Csontváry mítoszteremtő képeiben, elősorban a *libanoni cédrus-képekben* jelenik meg a legteljesebben, ahol a híres *Magányos cédrus* Csontváry mitikus, mágikus világképének gigantikus tartalmú szimbóluma. Csak úgy, mint Nemes Nagy, Csontváry is látvány és látomás, a konkrétan láttott és a vízió kölcsönhatásából teremti képeit. A *Magányos cédrus* egyfajta ön-definiálás, önarckép, a lélekállapot tárgyiasulása, melyben a cédrus, az ismert ősi jelentéstartalmak mellett (életfa, Krisztus fája, világfa) a *homo maximus*, a *legnagyobb ember*, vagyis saját maga jelképévé válik.⁴⁴ Ez a fa a magány fája, hasonlóan Nemes Nagy Ágnes verseihez, ez a fa az időtlenben, szintén egyfajta preegzisztens állapotban éli meg magányát. A *Zarándoklás a libanoni cédrushoz* című képnél Csontváry már nem is annyira a fává válás mítoszáat jeleníti meg, hanem visszatér az élet fája képéhez, az ősharmónia utáni vágyhoz, ahol a fa, mint Krisztus fája is, egyszerre élet és halál fája, az örök rend és ünnep fája.⁴⁵

A fává válás Pilinszky *Apokrifjában* is megjelenik a szenvedő Krisztusként és az élet fájaként:⁴⁶ „De virrasztván a számkivettetésben, / mert nem alhatom akkor éjszaka, / hányódom én, mint ezer levelével, / és szólok én, mint éjidőn a fa.”

Nemes Nagy egy másik versében a tölgyfa helyett madár ül az ember vállán; súlyos, a lépést megnehezíti. „Súly, súly, súly rajtam, bénaság. / Ellök-ném, rámakaszkodik, / mint egy tölgyfa a gyökerét, / vállamba vájja kar-mait. [...] Ha elröpülne egy napon, / mostmár eldőlnék nélküle.” A két versben a fa (madár) ellentétes minősítést kap. Az egyikben a súly könnyű, fel-szabadító erővel hat, melynek elvesztése fájdalommal jár. A másikban, ahol talán ugyanez a tölgyfa jelenik meg madárként, súlyos, és bénító erővel hat.

(Pedig éppen a madár lenne az, mely a repülés miatt a könnyedség, felszabadulás képzetét kellene idézze.) De mindkettő elvesztése az egyensúly elvesztésével járna. Csontváry *Zarándoklás a cédrusfához* című képén szereplő gigantikus méretű cédrusfáján ül egy madár, Csontváry mitikus sasmadara, a madár pedig az egyetlen, aki ismeri az isteni titkokat. Ezzel újra eljutunk a fa ősi attribútumához, vagyis ég és föld közötti kapocs szerepéhez. „A világrendben csak a sasnak és a kiválasztott művészeknek adatott meg a képesség betekinteni a napba” – írja Csontváry.⁴⁷ Ugyanúgy, ahogy Nemes Nagy költészetében is a *fa* motívuma a költői kifejezés, a teremtés és azzal járó tudás és tapasztalat kifejező képe. Ha a fa valóban jelentheti a kimondás lehetőségét, közvetítő valami kimondhatatlan felé, akkor ez már episztemologikus kérdés, ontológiai kérdés, erkölcsi kérdés. A kimondás nemcsak megismerés, hanem a névtelenek megnevezésével teremtő tett is egyben. A teremtő gesztus, tudjuk, fontos szerepet kap az Ekhnáton-ciklusban. A fa azonban súlyos terhet is jelent, talán éppen az artikulálás, a dekódolás nehézségét jelenti, azonban ha ettől a kísértettől megszabadulunk, a semmi hálójába zuhanunk. „A formátlan, a véghetetlen. / Belepusztulok, míg mondatomat / a végtelenből elrekesztem. / Homokkal egy vödörnyi óceánt / keríték el a semmi ellen. / Ez a viszonylagos öröklét / ép ésszel elviselhetetlen” (*A formátlan*). Az ekhnátoni istenteremtés is talán éppen ez ellen a semmi ellen való küzdelem. „Valamit mégis kéne tennem, / valamit a gyötrelmem ellen. / Egy istent kellené csinálnom, / ki üljön fent és látva lásson” (*Ekhnáton jegyzeteiből*). Így tehát a szó kimondása, teremtése és Isten teremtése korrelál. Az artikulálása, a dekódolása az abszolútnak és artikulálhatatlannak éppen olyan lehetetlen, mint az istenteremtés. Vagy maga a kimondhatatlan Isten. A semmiből való valami elrekesztésének gesztusa valójában lehetetlen és sziszüphoszi kinnal jár. A semmi Heideggernél már létezőként, jelen levőként funkcionál. Létező, melyet fel kell ismerni. A József Attila-i kérdés is valahol ebben rejlik. „Bukj föl az árból hirtelen, / ne rántson el a semmi sodra” (*Bukj föl az árból*). Állandó a küzdelem a semmi és valaminek a megteremtése között. „Szélesedő oszlopközök. / Szél fúj be a szavak között. Itt már kupola fellegek. / Éggel tapasztott épület. S a Semmi itt már annyit ér, / amennyit házak közt a tér” (*Szél*). Az ég itt a megfoghatatlanság, az éteriség. De „A vágy már nem elég, / nekem betonból kell az ég” (*Ekhnáton jegyzeteiből*). A szavakat átlengi a semmi, az ürbe hullnak; a szavak, amelyek a füstölő sávon túli valóságot akarják megragadni, beszakítani az immanensbe, a névtelent áttépni magunkhoz, az isten egét keménnyé tenni, hogy döngethető lehessen. A költészet nyelve tehát kísérlet arra, hogy mindezeket a metafizikai szinten megélt tapasztalatokat anyagivá, megformálhatóvá, kifejezhetővé tegye. Nemes Nagy Ágnes ugyanúgy kísérletet tesz erre, mint Pilinszky János, bár az utóbbi szerint is Auschwitz után a költészet szinte lehetetlen, elérkezünk a Celan

által is megfogalmazott *istennélküliség* századába, azonban ebből a hiányból és nincsből teremti újra Istent és van-t Pilinszky.⁴⁸

A kimondhatóság mögött valami üzenet van elrejtve. Itt kapcsolódhat be újra a már annyit említett *Éjszakai tölgyfa*. A tölgy valamilyen üzenet, hír metaforája. „Oly sürgetően állt ott mozdulatlan, / mint egy hír, tölgy-alakban, / amely elfárad megfejtetlenül.” A megfejtetlenség itt talán éppen a kimondhatatlansággal vonható párhuzamba. Éppen talán a fa kimondhatatlan üzenete miatt marad megfejtetlen. Hírhordozó a *Fenyő* is. „Valami zümmögés: a kérge foszlott, / pikkelyes-gyökerű fenyőfaoszlop / roppant törzsében most halad / egy paleolit távirat.” Vagyis a fa újra nemcsak hír, hanem maga az idő is, a kezdettől fogva létező, irreverzibilis idő, az örök idő szerepét tölti be.

Ezzel kapcsolatban még két nagyon fontos verset kell megemlítenünk. Az egyik az *Egy távíróoszlopra* című. E versben a fák szintén hírhozóként, hír-üzenet-közvetítőként jelennek meg. Figyelemre méltó azonban, hogy a fák halála, kétszeres halála kap itt szerepet. A távíróoszlopok fából vannak, halott fából, mivel egyszer ezeket már kivágták. De ezek is kidőlnek egyszer, az élő fák feltámadásuk után újra meghalnak. A víz itt is nagy szerepet kap, csak most nem az élet vizeként jelenik meg, hanem a halál színtereként egy városi vízműs szélén. „Amint kidőlnek, mint a fák. Pedig / már egyszer kidőltek, mint valódi fák. / Egy vízműs szélén megérni / a második halált.” A távíróoszlopok, azonkívül, hogy üzenetet hordoznak, áthatja őket a villamosság, a feszültség. Az *Ugyanaz* című vers az előbbinek variációja. „A sürgönyoszlopok, a volt fenyők. / Fenyőfa-üdvözültek ők / egy korhadásos másvilágon.” A *Múzeumi séta* című versben két gesztenyefa valamilyen túlvilági fényt, árnyékot, megvilágítást tükröz, miközben csak hallgatni kell őket, és *majdnem* meghallható üzenetük. „Mi ez az árnyék ezen a tartományon, mi ez a / megvilágítás ? / No persze, két gesztenyefa teszi, / két pirosvirágú, nagy vadgesztenye, amelyek úgy / ragyognak odafent, úgy sátoroznak, olyan pün- / kösdi-módra, hogy az a rejtett másvilág idelent / füstös, piroszöld fényben ázik. Megállni. Félig-emelt / arccal figyelni: valamire, ami majdnem hallható.” E képben mindenképpen ott van a remény kifejezése is, lásd például a *pirosvirágú, pünkösdi-módra, piros-zöld fény* szókapcsolatokban.

Az *Éjszakai tölgyfa* maga a megfejtetlenség híre, mely konokul visszaáll üregébe, anélkül, hogy dekódolttá válna. Itt, az *Egy távíróoszlopra* című versben a már meghalt fenyők – az önmagukban már üdvözültek – újra funkcióba lépnek, feltámadásuk azt szolgálná, hogy a dicső égi üdvösség helyett itt a profán világban ismét, most már tárgyiasult funkcionáltságban működjenek, ám ez is lehetetlenné válik. Mint az *Éjszakai tölgyfában*, itt is létrejön ember és fa találkozása. „Ismertem őt, az egyszer visszajövőt, / arcommal és fülemmel azt, ki nem volt, / én átkaroltam ezt a másvilágot, / mint egy állat, olyan meleg volt.” A fa itt is visszatér, hogy felkínálja üzenetét. A *Függelékben* találha-

tó egy *Vörösfenyő, páfrány, szuszog...* kezdetű vers, mely így végződik: „A gyantás, félig kérge foszlott, / hatalmas törzsben most halad / egy paleolit távirat. / Sokízületű oszlop, / aki vagyok, ledőltem.” E befejezetlen versrészlet tehát valószínűleg az előbbiek előzménye. Iskolapéldája lehetne ez a vers annak, mi a különbség objektív korrelatív és hagyományos én-líra között.

Talán nem túlságosan távoli asszociáció a krisztusi kereszthalál példája. Isten Fiának evilágba küldése hasonló az élő fenyő és a később táviróoszlop-ként funkcionáló fa képéhez. Nem beszélve arról, hogy Krisztus halálának eszköze éppen egy halott fa, mely szintén élt valaha. Az isteni üzenet azonban nem vált dekódolhatóvá.

Nemcsak fa és ember megfeleltetése gyakori a mítoszokban, hanem a bibliai gondolkodásban Krisztust is fának tekintik. Egy pszeudo-Aranyszájú Szent János-féle bibliamagyarázat szerint:

...a Földből nő ki, s az Égig ér. Halhatatlan fa, az Ég és a Föld középpontjában: ő tartja a Mindenséget, összeköt minden létezőt, az emberlakta vidékeket és a Kozmoszt egybe kapcsolja, benne lakozik az emberi nem tarka sokadalma...⁴⁹

Krisztussal kapcsolatban azonban újra a szenvedéshez és a paradicsomi fához juthatunk el. Érdekes azonban, hogy Krisztus fája egyszerre élet és halál fája, szenvedés, halál és feltámadás fája, tehát ez is halálból életbe, immanszából transzcendensbe való átjutást jelent. A fa, így az említett tölgyfa is az ember vállán egyszerre élet és halál, kimondás és kimondhatatlanság ellentétét hordozza. Krisztus a kereszten függve egy pillanatra megrémül a semmitől, az Istentől való elhagyottságtól: „Hat óra tájban az egész földre sötétség borult, egészen kilenc óráig. Kilenc órakor Jézus hangosan felkiáltott: Eloi, Eloi, lamma szabaktáni? Istenem, Istenem, miért hagytál el?” (Márk 15, 33–34.)⁵⁰ Ugyanennek a sötétségnek, semmibehullásnak és rémületnek a feszültsége olvasható ki a *Balaton* utolsó soraiból: „...csillagsűrűbe csal az éjjel, / ki bírja el, hogy vége lesz, / meg ne lássák, a hold se kél fel, / Krisztus halála perce ez –.” A keresztt, mely a halál fája, az élet, a kinyilatkoztatás, a kimondás fája is.

A költői nyelv, illetve maga a nyelv tehát egyfajta küzdelem a semmi ellen. A kimondás, a nyelv létezőt hoz létre a semmi sodra ellenében. Amit már Heidegger óta tudunk, az ontológiai megértés filozófiájából, hogy a lét csak a megértésen, a hermeneutikán, az interpretáción keresztül létezik, a nyelv által. Így lesz metafizikából antropológia. Talán az is figyelemre méltó tény, hogy az ószövetségi teremtetéstörténetben Isten a nyelv hatalma által teremt, a kimondás akaratával, hogy legyen.

A mitikus világ embere nagyon erősen hitt a fa gyógyító erejében, a ráolvasások, varázsszövegek fához kapcsolódnak, nedvüket, levelüket, kérgüket, termésüket is gyógyításra használták, a szülő asszonyok fájdalmuk enyhítésé-

sére fába kapaszkodtak, a sámánok legtöbbször felmásztak egy fára és ott végezték rituális gyakorlataikat stb. A fa gyógyító ereje így összekapcsolódik a szó, a költészet erejével. Nemes Nagy Ágnes írja az objektív költészetről:

Mert ez az eltávolítás, az érzelemnek ez a fajta átvezetése hosszabb kábelekre, a művészet kábeleibe, ez voltaképpen az öngyógyításnak egy útja. Nem állítom, hogy az öngyógyításnak egyetlen útja a művészi, de hogy a művészi akár modellje is lehetne az emberi psziché öngyógyításának, azt nagyon is valószínűnek tartom.⁵¹

A fa és költészet képzetei így is összekapcsolhatók.

Fa és szó összefüggései észrevehetőek Nemes Nagy Ágnes költői képeinek használatában. A fa érdekes módon két másik visszatérő motívummal jelentkezik általában, az egyik, a már említett *madár*, a másik a *szökőkút* motívikus előfordulása. A *fa* legtöbb versben a *madárral* van jelen, ez persze az asszociációs folyamatot tekintve nem meglepő. Több példa közül azonban a legfigyelemreméltóbb a *Fenyő* című vers egy részlete. „Fönt egy madár, egy ismeretlen / madár az égen – összevont / szemöldök, arctalan – / mögötte most a fény lelappad, / hulló szemhéj, vakablak – / csak zümmögés, csak zúg az éj / láthatatlan, fekete lombtól, / szénné gyűrődött sudarak / fekete szíve feldorombol.” Érdemes összevetni az *Éjszakai tölgyfával*. Ott a tölgy szintén arctalan, *nagy mohos arc, talán, vagy másmilyen*. Leírhatatlan, kimondhatatlan, megnevezhetetlen a fa arca, ugyanúgy, mint ezé a félelmetes, ismeretlen madaré. Megfejtethetetlen természeti lények ezek, olyanok, mint a megfejtetlen hír, döbbenetes implicit üzenet. Madár és fa szoros, elementáris kapcsolata más versekben is megjelenik. A *Viharban* a pars pro toto-ként megjelenő vásznak után görcsösen vágyódik a versben megszólaló. Úgy, mint ahogy a viharban a fa vágyódik madarai után. „Kilépek én, bár mozdulatlan, / körvonalból kifutok, / s az árnyalatnyit áttetszőbb futó / elnyúlt testtel utánuk és közöttük, / s mint féleszű, ki elszállt madarát, / mint pusztá fa, ki elszállt madarát / úgy hívja vissza nyújtott karral őket...” A fával való egybeolvadás, egyesülés határtalan vágya szólal meg újra.

A másik visszatérő motívum a fával kapcsolatban a *szökőkút* és a *forrás*. A *Város, télen* című versben a fa mint *szökőkút* jelenik meg: „...nézd, nézd, az egy-szál tuját: / felszökkenő roppant bozontja / a fél eget magára vonja, / s most csupa örvény és taraj / dermedő hullámaival / fehér habok taktéka rajta, / s az éjszakát úgy üti által / a megfagyott szökőkutak / mozdulatlan extázisával.” Egy másik versben, *A tó* címűben a fa belsejéből forrás tör elő. „Jól hallom én, valami forrás, / egy nagy fa odvából ered...” Az első versben lehet pusztá asszociáció a fa és a *szökőkút* formai, képi hasonlósága miatt. Alapvető hasonlóság a megjelenésükben a felfelé törés momentuma, illetve a magányos ünnepélyesség közérzete is. A második versben azonban már nem pusztá asszociációs hasonlóság van a fa és a víz között, hanem ele-

mi, intenzív erejű kapcsolat. A víz jelentheti az életet és a megtisztulást. A legtöbb archaikus mítoszban az Élet fája vízparton nő, vagy egyenesen a víz, tó közepéből. A tápláló víz, folyó, forrás az Élet vizeként jelenik meg. A Jelenések könyvének életfái például az élet vizének két partján nőnek, és a vízparton álló világfa keresztény megfelelőinek minősülnek.⁵² A fa a víz gyógyító és eltető erejéből táplálkozik. A *Tó* című versben a fa odvából, legbelsejéből tör elő. Egymásból táplálkoznak, a fa a vízből, a fa odva pedig életteret nyújt a forrásnak. Sem a szökőkút és a fa, sem pedig a forrás és a fa együttes megjelenése nem lehet véletlen. Eddig azt próbáltuk bebizonyítani, hogy a fa motivikus megjelenése a kimondással, a költői szóval kapcsolható össze. Ilyen megvilágításban a forrás, a szökőkút jelentése is összefügghet a költői processzussal, a kimondás, megnevezés, artikulálás folyamatával. Itt érdemes megemlíteni a *Gejzír* című verset is. Az egész vers a kimondás kínjait jeleníti meg a gejzír elementáris küzdelmének, kitörésének képével. „Akkor kívágtott. S ott maradt. / Egy hosszú, függőleges pillanat, / gőzölgő jégmezőkbe tűzve. / Maga az ugrás, testtelen, / víznemű izmok színezüstje, / kinyúlva...” Ez a függőleges, vertikális mozgás korrelál a fa, illetve a szökőkút égbe szökésének gesztusával. A szökőkút és fa hasonlítása a *Rózsafa* című versben is megjelenik. „Hogy érem el a nyíló rózsafát? / Mely szökőkútként dobja fel magát...”

A víz Eliade szerint a lappangó lét egyetemes lényegét jelképezi.⁵³ Ez a *fons* és az *origo*, melyben a létezés minden lehetősége benne rejlik. Ez előz meg minden formát és ebből indul ki minden teremtés.

A fa tehát, mint látjuk, Nemes Nagy Ágnes életművén végigvonuló motivikus, költészetszervező erő. A fa előfordulását valamilyen módon az artikuláció és megnevezés folyamatával, nehézségének kérdéseivel próbáltuk összehozni. A fa meghatározó szerepet kap az emberi gondolkodásban.

A világfa egyetemes világmodell, amely egybefoglalja azokat az általános tér-idő ismérveket és ellentétpárokat, amelyeket eleink a világ leírásához alkalmaztak. [...] A világfa az élet és halál fája, a termékenység és bőség fája, a szerelem fája, a közép fája, az égig érő, „tetejetlen” fa, a felemelkedés fája, lélekfa, sámánfa, misztikus fa, tudás fája, az idő és a történelem fája, kereszt. A világrend fenntartója: a világ tartópillérét, a Föld forgástengelyét, a világot kerítő Tejutat, a nap útját, a szívárványt a világfa egyaránt megtestesítheti. [...] A történeti és képzetfejlődés révén a hegy, templom, diadalív, árkád, obeliszk, oszlop, trónus, híd, lépcső, létra, lánc, kötél mint támasz- és útjelképek mind levezethetők belőle.⁵⁴

A fa szimbólumnak tehát legalább ennyi jelentése van, ha nem több. Az eddigiekből láthattuk, hogy *fa*, *oszlop*, *szökőkút* motivikusan összefüggnek, mindegyik a kimondással kapcsolható össze. A *Szél* című vers *Függelékben* szereplő variánsai, a *Keringelő* és annak második változata szintén összekapcsolja fa, oszlop, szó képzetét, mint ahogy a már említett versben is. „Kering

a ház, táncol a kép, / lélegzik a dombos vidék, s az oszlopsoron ott szalad / a mozdulatlan mozdulat. Tömör keringés, talpa van, / csak a hiány alaktalan – de már a vágy sűrűg, mutat / hiány-fát és hiány utat...” Szó volt a *Paradicsomkert* angyaláról is, mely szintén a kimondhatatlan kimondását célozza meg. Talán nem véletlen, hogy Nemes Nagy Ágnes így ír Rilke angyaláról:

Az angyal pedig, az Elégiák késői, nagy angyal-alakja már személyes mítosz, név-oszlop azon a nehéz úton, amely a szakrális emóció forrásai felé vezet, az ismeretlen, a tudat-talan felé, amelyet mégis ki kell mondani. Vagy legalábbis meg kell próbálni kimondását. Még akkor is, ha iszonyú „minden angyal”. És ez a kell adja a megnevezés szárny-suho-gásos étoszát.⁵⁵

Az angyal ugyanúgy, mint a fa, oszlop, tengely stb. ég és föld közötti kapcsolat. Mozgása ugyanolyan vertikális, függőleges, felfelé törő, élet-halál színterein vergődő.

A következő figyelemre méltó vers *A látvány* című. Eddig szó volt fa és ember egyévválásáról. Ebben a versben maga a lakhely, élettér lesz a fa belseje. „Egy fában lakom. / Lombja évszaktalan, / az égig ér, a dadogásig, / és látom zsúfolódni zárva-termő / gyümölcsseit.” Fa és ember ugyanazon létezőként funkcionálnak. Itt a lomb az egekig hatol. A kimondhatatlanig, a kimondhatatlan kimondásáig újra csak, mely dadogást eredményez. A kimondás vágya azonban újra és újra termelődik, gyümölcsöt hajt. A zárvatermő gyümölcs zárt magházban fejlődik, ezért is védettebb, mint a nyitvatermő növények. A kimondás lehetősége ezzel a zártsággal azonban mégis inkább akadályozva van.

A kimondás, megnevezés nehézsége, kinnal járó folyamatként való megjelenítése Nemes Nagy Ágnes egyik képversében, a *Nyíló gesztenye* című versben is hangsúlyos. A születő gesztenye és a „szülő” fa együttes fájdalmát rejti a dialogikus képvers.

A kimondás, megnevezés nehézsége kommunikációs nehézséget, ebből fakadóan az emberi kapcsolatteremtés nehézségét eredményezi. Mindez pedig magányhoz, csökevényes létezéshez vezet, ilyen értelemezésben a fa mint a magány, a magányos fájdalom szimbóluma jelenik meg.

Nemes Nagy Ágnes esszéiben sokat ír a fákról, gyermekkori tapasztalatairól, a krisztinavárosi gesztenyefáról,⁵⁶ de még gyakoribb, hogy valamely költőtársát faként aposztrofálja. Ilyen például a *Látkép, gesztenyefával* című esszékötetében az *Akácfa* címszó alatt megidézett Rónay György. Az akácfa itt mint metaforikus kép jelenik meg, a háború alatt és után író költő-nemzedéket jelenti, a *Vigilia* pedig a terebélyes lombkorona, és Rónay az akáccsemetéket ápolgató, nevelgető, azok sorsát felvállaló önkéntes.⁵⁷ Áprily a bükkfákkal vált egygyé.

Hiszen megélt két világháborút, erdélyi otthona elvesztését, fiatal szeretteinek halálát, az irodalomból való kiszorítását az ötvenes években – és mindezenközben olyan egyenes maradt, mint kedves, ezüstös bükkfái... Talán csakugyan fává változott.⁵⁸

Rilkét almafához, termékeny gyümölcsfához hasonlítja, az alma itt is tág értelmezési lehetőséget nyújt, jelkép volta vitathatatlan.⁵⁹

Fák, fatípusok

Megfigyelhető, hogy Nemes Nagy Ágnes költészetében a fa mindig valamilyen konkrét típusként szerepel: diófa, kőrisfa, rózsafa, jegenyefa, fenyő, tölgy, fügefá, ecetfa, tuja, pálma stb. Érdekes, hogy a különböző ráolvasásokban is különböző típusú fák jelennek meg. Még érdekesebb az a tény, hogy létezett valaha egy óír-kelta naptár, mely a különböző fanevek, fatípusok alapján állt össze.⁶⁰ Talán nem véletlen, hogy a fa újra csak az idővel, a ciklikus idővel hozható kapcsolatba.

A versek tehát számos fatípust jelenítenek meg. Itt azonban csak két fatípusról fogunk beszélni, egészen röviden. A sokféle fajta közül kiemeljük a *fenyő* és a *tölgy* típusait. A tölgy számos versben megjelenik. Például *Éjszakai tölgyfa*, *Tölgy*, *A hindu énekekből*, *Madár*, (*Felicián vagy a tölgyfák tánca*, mese) stb. A fenyő szintén sok versben megjelenik. *Fenyő*, *Szikvója-erdő*, *Város, télen* (mint tujafa), *Ugyanaz*, *Teraszos tájkép* stb. Figyelemre méltó, hogy a fenyő és a tölgy a mitikus gondolkodásban meghatározó szerepet töltenek be. A fenyő és a tölgy ugyanis a világfa, melyek elsősorban két naptári időpontban, a téli és a nyári napforduló idején értelmezhetők jelképként. A tölgy a nyári, a fenyő a téli napforduló fája.

A tölgygel együtt a régiség legszentebb fája: a gall „tölgyemberek”, a druidák fenyő-istennőjét Druantiának hívták. A tölgy a nyár, a fenyő a tél közepén álló világfa földi mása. A Kalevala is hol tölgynek, hol fenyőnek írja le a világ égbe nyúló fáját.

Érdekes, hogy a fenyő a fordulat, az átmenet, az újjászületés, és ami a mi számunkra jelentős, hogy az erősödő napfény jelképe volt, mivel a téli napfordulótól kezdve hosszabbodnak a nappalok, számos nép mítoszaiban a téli napforduló pedig a napisten születésnapja.⁶¹ Így tehát az sem lehet véletlen, hogy Nemes Nagy Ekhnáton figurájával dolgozott, aki Atont, a napistent tette meg első istennek – és az sem, hogy egyik kötetének címe: *Napforduló*.

4. Összegzés

A dolgozat első felében igyekeztem bebizonyítani, hogy a szakirodalomban eddig egymástól elválasztva kezelt objektív költészet és mítoszeremtő költészet párhuzamba állítható, sőt, ezek egymás kiegészítői is lehetnek olykor,

megadva az egymásból való teremtés lehetőségét. Körbejártuk ennek a tételnek igazságtartalmát a Nemes Nagy Ágnes-i költészetre vonatkozóan is, reflektorfénybe állítva a költőt mint objektív lírikust és egyben mítoszteremtőt is.

A dolgozat második felében egy induktív módszerrel az életmű egészét átfogva a szövegből mint szerkezetből indultam ki. Egy olyan, a szövegegységnek minden részegységét átható, struktúraösszetartó erőt jelentő motívumot kerestem, mely Nemes Nagy életművét kohéziós hálóként összetartva ciklikusan ismétlődik. Így egyértelműen a *fa* motívumot tettem meg vizsgálódásom tárgyává. Mint láthattuk: a *fa* nem csupán ismétlődésének gyakorisága miatt jelentős, nemcsak a költő sokat ismételt szava vagy gyakorta használt költői képe, hanem ezek ismétlődéséből létrejött motívum is; úgy gondolom hogy ez a motívum – legyen az egy ennyire rövid „szócska” –, Nemes Nagy Ágnes egész világképét magába sűríti; magába foglalja azt a fajta kozmikus és mitikus világlátást, mely kiindulva a teremtés problematikájából a kimondás és költői teremtés problematikájába ütközik. Annak a költői kimondás nehézségeiből fakadó harcnak a demonstrálása, mely a huszadik század költészetében érik meg igazán, mely a költői lehetőségek korlátaiba ütközve megteremti magának a költői teremtés lehetőségeinek megújulását.

1 Nemes Nagy Ágnes *összegyűjtött versei*, Bp., Osiris-Századvég, 1995. (A dolgozatban szereplő verseket ebből a kötetből idézem.)

2 Nemes Nagy Ágnesről terjedelmes, monografikus igényű munka csak egy jelent meg, Schein Gábor könyve két kiadásban is, ettől eltekintve csak rövid lélegzetű, néhány oldalas irodalomtörténeti műveket olvashatunk. Az utóbbi évek igényes kiadása (*In memoriam Nemes Nagy Ágnes. Erkölcs és remény között*, Bp., Nap, 1996) az addig megjelent tanulmányok és a költővel készített interjúk közül a fontosabbakat tartalmazza.

3 E két gondolatpillérű felfogástól az újabb szakirodalomból SCHEIN Gábor monográfiája (*Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, 1998) eltér, és új megvilágításban vizsgálja – a filozófiai gondolkodás lencséjén keresztül – Nemes Nagy Ágnes költészetét.

4 Lásd például RÓNAY György, *Nemes Nagy Ágnes, vagy az úgynevezett objektív líra*; LENGYEL Balázs, *Között*; TAMÁS Ferenc, *A szakralitás-élmény Nemes Nagy Ágnes költészetében* stb.

5 Orpheus, 17. 1995. tél–1996. tavasz, főszerk. ZIMONYI Zoltán.

6 POSZLER György, *Objektív líra – szubjektív mítosz*. Orpheus, 17. 1995. tél–1996. tavasz, 289.

7 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1994, 71.

8 GREZSA Ferenc, *Vonzások és vallomások*, Szeged, 1999, 114.

9 Ehhez alap: LENGYEL Balázs, *Között* = *In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, 196–216.

10 Még Petőfi is olykor.

11 Az objektív lírával kapcsolatos szabályrendszer már a század első felében T. S. Eliot megalkotta, akire nemcsak Nemes Nagy Ágnes, hanem már Babits is gyakran hivatkozott. Eliot megteremti az *objective correlative* fogalmát: „Az érzelemnek művészi formában való kifejezése csakis a megfelelő tárgy megtalálása révén lehetséges; vagyis olyan tárgycsoportra, helyzetre, eseménysorra lelvén, mely ennek a bizonyos érzelemnek a formulája lesz: mégpedig úgy, hogy amint a szükségképpen érzéki élményt eredményező külső té-

nyek adottak, közvetlenül felkeltik az érzelmet." T. S. ELIOT, *Hamlet* = *Uő, Káosz a rendben*, Bp., Gondolat, 1981, 77–78.

12 Talán nem véletlenül találtam rá Nemes Nagy egy ehhez hasonló gondolatára: „Például nem vitás, hogy az irodalmi szóhasználatban, sőt közgondolkodásban, a kép szó már elég régóta magába olvasztotta az úgynevezett trópusokat, hasonlatot, metaforát, metonímiát, még a szimbólumot is..." (*A költői kép* = *Metszetek*, 26.)

13 NEMES NAGY Ágnes, *Szőke bikkfák*, Bp., Móra, 73.

14 KULIN Katalin, *Mítosz és valóság. Mi a mítosz* című fejezet, Bp., 1976.

15 *Ekhnáton éjszakája*, Nemes Nagy Ágnessel beszélget Lator László = *In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, 238.

16 Uo., 237.

17 PILINSZKY János, *Háborús nemzedék* = *Uő, Szög és olaj*, Bp., Vigilia, 1982, 127.

18 Az ötvenes évek totalitárius rendszere, az Újhold megszüntetése, az elhallgatás hosszú évtizede.

19 KULCSÁR SZABÓ Ernő, i. m., 77.

20 *In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, 349–356.

21 NEMES NAGY Ágnes, 64 *hattyú*, Bp., Magvető, 1975, 165–166.

22 NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, Bp., Kairosz, 164.

23 NEMES NAGY Ágnes, *Szó és szótlanság*, Bp., Magvető, 1989, 528–529.

24 Northrop FRYE, *Kettős tükör*, Bp., Európa, 1996, 80.

25 Ha csak a regényirodalomra, Joyce, Faulkner, Borges, Márquez mitikus világaira gondolunk, melyek töredezett világot rekonstruálnak. Márquez Macondóját egyenesen a semmi nyeli el, szertefoszlik, eltűnik. Márquez Nemes Nagyhoz hasonlóan fogalmi, lelki, világrendbeli szétesettségről panaszkodik: „Azt hiszem, hogy történelmünk circulus vitiosus, amelyben még a nevek sem változnak, hogy struktúráink tönkrementek, mert már annyit forogtak körbe-körbe, hogy lehetetlen javításuk, idővel egyre rosszabbak lesznek, és hogy az egyedüli megoldás a pusztító szél, amely gyökerestül kiirt mindent, hogy ismét a kezdettől lehessen elindulni.” (KULIN Katalin, *Mítosz és valóság*, 161.)

26 NEMES NAGY Ágnes, *Szó és szótlanság*, 528–529.

27 Frye szerint a mítosz az irodalom visszatérő ritmusa, mely a kollektív értelmet struktúráként, koherenciát biztosító alapként építi be az irodalmi életbe.

28 Mircea ELIADE, *Képek és jelképek*, Bp., Európa, 1997, 19–24.

29 *Az Élet és Irodalom látogatóban Nemes Nagy Ágnesnél* (MEZEI András interjúja) = *In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, 353.

30 BÓKAY Antal, i. m. 285.

31 Vö. 20. lábjegyzet, *Lírai riport Nemes Nagy Ágnessel*.

32 NEMES NAGY Ágnes, *A vers mértana* = *Uő, Metszetek*, 178.

33 NEMES NAGY Ágnes, *Metszetek*, 97–98.

34 NEMES NAGY Ágnes, *Metszetek*, 219–220.

35 NEMES NAGY Ágnes, *A vers mértana* = *Uő, Szó és szótlanság*, 366.

36 Simone WEIL, *Ami személyes, és ami szent*, Bp., Vigilia, 1998, 68–69.

37 Érdekes, amit Ottlik ír az *Iskola a határonban*: „Szegény barátaim, nekem tízezer lelkem van, melyiket vádoljátok nektek nem tetsző dolgokkal? Önző vagyok, szökevény, részvéten, szeretet nélküli? Lehet, hogy ez is mind én vagyok. Nem nagyon rajongok önmagamért sem, az igaz. Mégis, ti a féltve őrzött szerelmeitek alján csak a részvétlenség fájdalmasan szilárd talajára építhettek, az én közönyös magányom pedig, a személytelenség végső kérgén belül, a szerelemnél erősebb egymásba olvadás sűrű, cseppfolyós, semleges lávarétegeből táplálkozik.” (Bp., Magvető, 1959, 390.)

38 NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = *Uő, Metszetek*, 51.

39 A világfa, életfa, paradicsomi fa és végül a keresztfa fokozatosan válik eggyé. A föld közepén teremtdött a világ, a Paradicsom, ahol Isten Ádámot megteremtette is itt van, a zsidó apokaliptikus iratok és a Midrás szerint is Jeruzsálemben, a Golgotán, Krisztus keresztjének helyén.

40 JANKOVICS Marcell, *A fa mitológiája*, Debrecen, Csokonai, 37.

41 Mircea ELIADE, *Képek és jelképek*, 51.

42 Horváth Kornélia ezt a költői szó keresésének folyamatként aposztrofálja. Lásd HORVÁTH Kornélia előadása, PPKE BTK, 1999, 1. félév.

43 Mircea ELIADE, *Képek és jelképek*, 69–70.

44 NÉMETH Lajos, *Csontváry Kosztka Tivadar*, Bp., 1964, 118.

45 NÉMETH Lajos, *uo.* 122.

46 SZIGETI Lajos Sándor, *Evangelium és esztétikum*, Bp., Széphalom, 1996, 198.

47 NÉMETH Lajos, *Csontváry Kosztka Tivadar*, 123.

48 SZIGETI LAJOS Sándor, *Evangelium és esztétikum*, Bp., Széphalom, 1996, 186.

49 Mircea ELIADE, *i. m.*, 207.

50 Biblia. Bp., Szent István Társulat, 1987.

51 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép, gesztenyefával*, Bp., Magvető, 1982, 195.

52 JANKOVICS Marcell, *A fa mitológiája*, 177.

53 Mircea ELIADE, *Képek és jelképek*, 195.

54 JANKOVICS Marcell, *A fa mitológiája*, 177.

55 NEMES NAGY Ágnes, *Rilke-almafa = Uő, Metszetek*, 219–220.

56 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép, gesztenyefával*, 12–22. „Oda van tűzve a templom ap-

szisa mögé egy nagy gesztenyefa. Ez a gesztenyefa is akkor a legszebb, amikor virágzik. [...] A gesztenyefa a maga növényi mivoltában, földszítettségében, ahogy belenyúlik ebbe az építészeti élménybe, építészeti tapasztalatba, ami a templom maga, a templomnak ez a nézőszöge – valahogy különösen hangsúlyossá teszi az egészet. Vannak olyan helyek, amelyek nem eseményeik által nevezetesekek. [...] Önmagukban hordanak valamiféle jelentést. Ezt a jelentést jobb híján szakrálisnak is nevezhetném. [...] Talán úgy mondanám: valamiféle jelentőség, fontosság, aminek a volta-képpen tartalmát megnevezni nem tudjuk. [...] a Krisztina templommal is már érintettem azt a nagy körét a tapasztalatoknak, ami nekem mindig nagyon fontos volt, a természet, amelyet én egyszerre értelmezek valódi természetnek és városi természetnek.”

57 NEMES NAGY Ágnes, *Látkép, gesztenyefával*, 291–294.

58 Uo., 271.

59 NEMES NAGY Ágnes, *Metszetek*, 230.

60 JANKOVICS Marcell, *A fa mitológiája*, 38. A naptárt Robert Graves rekonstruálta.

61 JANKOVICS Marcell, *A fa mitológiája*, 55–56.

IRODALOM

Lírai riport Nemes Nagy Ágnessel, Hangtörténeti Tár, OSZK, 1971.

Nemes Nagy Ágnes, *Felicián vagy a tölgyfák tánca*, Bp., Móra, 1987.

Nemes Nagy Ágnes, *64 hatyú*, Bp., Magvető, 1975.

Nemes Nagy Ágnes, *A hegyi költő*, Bp., Kairosz, 1998.

Nemes Nagy Ágnes, *A költői kép = Metszetek*, Bp., Magvető, 1982.

Nemes Nagy Ágnes, *Látkép, gesztenyefával*, Bp., Magvető, 1987.

Nemes Nagy Ágnes, *Metszetek*, Bp., Magvető, 1982.

Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei, Bp., Osiris-Századvég, 1995.

Nemes Nagy Ágnes, *Rilke-almafa = Metszetek*, Bp., Magvető, 1982.

Nemes Nagy Ágnes, *Szó és szótlanság*, Bp., Magvető, 1989.

Nemes Nagy Ágnes, *Szőke bikkfák*, Bp., Móra, 1988.

Nemes Nagy Ágnes, *A vers mértana = Metszetek*, Bp., Magvető, 1982.

Biblia, Bp., Szent István Társulat, 1987.

Bókay Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997.

Dömötör Tekla, *A népszokások költészete*, Bp., Akadémiai, 1974.

Ekhnáton éjszakája. Nemes Nagy Ágnessel beszélget Lator László = In memoriam Nemes Nagy Ágnes, Bp., Nap Kiadó, 1996.

Az Élet és Irodalom látogatóban Nemes Nagy Ágnesnél. Mezei András interjúja = In memoriam Nemes Nagy Ágnes, Bp., Nap, 1996.

- Grezsa Ferenc, *Vonzások és vallomások*, Szeged, 1999.
- Mircea Eliade, *Képek és jelképek*, Bp., Európa, 1997.
- T. S. Eliot, *Hamlet = Káosz a rendben*, Bp., Gondolat, 1981.
- Northrop Frye, *Az irodalom archetípusai = A hermeneutika elmélete, Ikonológia és műértelmezés 3.*, I-II., szerk. Fabiny Tibor, Szeged, 1987.
- Northrop Frye, *Kettős tükrök*, Bp., Európa, 1996.
- J. W. Goethe, *Faust*, Bp., Szépirodalmi, 1964.
- In memoriam Nemes Nagy Ágnes. Erkölcs és rémület között*, Bp., Nap, 1996.
- Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Irodalomtörténeti füzetek, Bp., Argumentum, 1994.
- Jankovics Marcell, *A fa mitológiája*, Debrecen, Csokonai, 1998.
- Kulin Katalin, *Mítosz és valóság*, Bp., 1976.
- Lengyel Balázs, *Között = In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, Bp., Nap, 1996.
- László Ilona, *Ha találkoznak az éjszakai tölgyel*, Képes Újság, 1979, 6. sz., 14.
- Madách Imre, *Az ember tragédiája*, Bp., Matura, 1992.
- Németh Lajos, *Csontváry Kosztka Tivadar*, Bp., 1964.
- Poszler György, *Objektív líra – szubjektív mítosz*, Orpheus 17. 1995. tél–1996. tavasz, főszerk. Zimonyi Zoltán.
- Ottlik Géza, *Iskola a határon*, Bp., Magvető, 1959.
- Radnóti Sándor, *Között*, Kortárs, 1975, 8. sz.
- Schein Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Bp., Universitas, 1996.
- Simone Weil, *Ami személyes és ami szent*, Bp., Vigilia, 1998.
- Szigeti Lajos Sándor, *Evangélium és esztétikum*, Bp., Széphalom, 1996.

A magyar irodalmi kánon a XIX. században

(Szerkesztette: Takáts József)

A korábbi évtizedben az irodalomelmélet kutatóinak a relatíve új külföldi elméleti irányzatokat gyors egymásutánban a hazai földre közvetítő gesztusának köszönhetően – először ismertető-bemutató típusú írások, majd magyar nyelvű antológiák kiadása révén – felfrissült az irodalomtörténeti kutatás. Az újonnan megismert elemzési módszerek, kutatási horizontok dömpingje állt be, és ugyancsak igyekeznie kellett a jámbor kutatónak – ha oktató is egyszersmind, akkor kiváltképp! –, ha meg akart felelni a szakma egyre keményebb elvárásainak. Többször hangot kapott az az észrevétel, mintha az új stratégiák, elméletek közvetítői csak a XIX. század utolsó harmadától választanának magyar irodalmi szövegeket applikáció céljából. Mára ez a helyzet már alapvetően megváltozott, ezt bizonyítja a maga tizenegy, egytől egyig a XIX. század valamely jeles művének vagy irodalomtörténészének kanonizációjával foglalkozó írásával ez a kötet is. Míg korábban a szegedi „dekonosok” *Fanni*-kötete volt szinte az egyetlen, amely régebbi anyaggal foglalkozott. De mainapság már a régi magyarosok is kötelességüknek érzik az irodalomelmélet újabb eredményeinek elsajátítását és alkalmazását, legyen szabad most csak Bene Sándor könyvére és tanulmányaira utalnom.

Nem volt könnyű helyzete Rohonyi Zoltánnak, aki a tanulmánykötet bevezető elméleti tanulmányát írta, minthogy a kánonkutatás nemzetközi helyzetéről beszámolni szinte reménytelen vállalkozás, a „legdivatosabb” irodalmi irányzatról lévén szó. Nem is ezt tette: a kánon fogalmi meghatározásának problémáit csak jelzi, a terminus technicus történetiségére kívánja az olvasó figyelmét ráirányítani, ami a kivétel nélkül színvonalas, az új évezred elvárásainak megfelelő tanulmányok sorával sikerül is. (Az anyagot a 2000. január 21–22-én Pécsen tartott, „Kánonképződés a XIX. századi magyar irodalomban” című konferencia adta). Szajbély Mihály, a kötet utolsó írásának megalkotója azonban felvette a kesztyűt, és úgy döntött, nem hagyja az olvasót elveszni a kánonfogalmak tengerében, és tanulmánya egyik részét ezek áttekinthető összefoglalására szánja. Köszönet érte. Így mégis csak van egy használható (nyílt) kánonfogalmunk: „A nyílt kánon feladata az irodalom szerepének meghatározása, illetve annak körülírása, hogy e szerep betöltéséhez milyen tulajdonságokkal rendelkező művekre van szükség. Megjelöli tehát az irodalmiság kritériumait, és ennek megfelelően húzza meg a kanonizált és a kánonon kívül maradó határát. Kialakítja a kanonizált körön belül helyet foglaló művek korpuszát, a szövegekánon, és hozzájuk rendeli a relevánsnak tartott elvárási és megközelítési pontokat, az értelmezési kánon.” (184.)

Kanonizálni, sőt rekanonizálni, illetve dekanonizálni (az ékezetes, illetve anélküli forma egyaránt használatos a kötetben) sok mindent lehet: egy-egy művet, egy szerzőt, egy irodalmi csoportot, egy beszédmódot, egy irodalmi irányzatot, egy műfajt stb. A vizsgált kötet tanulmányai között mindegyikre van példa.

Ahogy a remekművek sem a semmiből születnek (alkotójuk bármennyire igyekszik is esetleg azt sugallni!), egy-egy újabb irodalomelméleti irányzat létrejötte sem független a korábbi irodalomtudományi hagyománytól. A kötet olvasása során a tanulmányok jegyzetapparátusát figyelve kétségtelenné válik, hogy a mai kánonkutatás kapcsolatban van az elmúlt évtizedek kritikátörténeti vizsgálódásaival. A kritikátörténet egy korszak irodalmi folyamatait (írás, kiadás, kritika, irodalomtörténet) írja le, a kánonkutatást sem egy-két nagy alkotó életműve érdekli csupán, hanem inkább az életművek értékének megragadása a korszak többi alkotójának bonyolult értékviszonyrendszerében. „Az irodalom története sem remekművek története tehát, a remekművek nem vezethetők le egymásból – de a költői hagyomány középszer által fenntartott folytonossága magyarázatot ad a remekművek történetének megszakítottaságára: a remekművek e hagyományból nőnek, emelkednek ki” – írja S. Varga Pál a *Hagyományközösségi szemlélet és irodalmi kánon* című tanulmányában, amely írás ugyancsak közeli rokonságban van a kritikátörténettel. (Hiszen azt vizsgálja, hogy Kölcsey, Erdélyi János és Arany irodalomszemléletében mi jelenti a legfontosabb értéket.)

A közelmúlt és a jelen elméleti kutatásai közül a kánonkutatás rokonságot mutat a kultusz kutatással. Ezt leginkább Merényi Annamária mostani és egy hivatkozott régebbi tanulmánya is bizonyítja. A *beavatás kánonja és a szerzői név szerepe Kazinczy körében* című írása Kazinczy és elvbarátai levelezésében vizsgálja az íróvá avatás nyelvi és tárgyi artikulációját. Ajánlatos volna további kutatásaiban figyelembe venni a kultusz kutatás korábbi publikációit. Dávidházi Péter Toldy Ferenc Kazinczy-monográfiájáról szólva a monográfia (ami szinte a legutóbbi időkig a legkomolyabb irodalomtörténeti műfajnak számított) kialakulásának történetét írja meg, amelynek során nagyon is releváns kérdéshez jut el: az életrajz szerepéhez a választott szerző műveinek megítélésében. A tanulmány másik hozadéka annak bemutatása, hogy a centenáriumi ünnepek sodrásában befejezetlenül maradt monográfiájával a Kazinczy-kultuszt építő Toldy hogyan végzi önmaga nemzetképviselési (irodalom)-történe sszé avatását is. Hasonlóan a saját műveinek összkiadását szervező, építő és átépítő Kazinczyhoz, amint azt Hász-Fehér Katalin *A kánon építésének és leépítésének stratégiai Kazinczynál* című írása bizonyítja.

Ki építi hát a kánont? – tesszük fel a kérdést a kötet szerkesztőjét, Takáts Józsefet idézve. Az irodalmi intézmények képviselői vagy maguk az alkotók? Mindkét tábor; sőt, számolnunk kell egy harmadikkal is, amellyel nagyon keveset foglalkoznak a kötet szerzői – az olvasóközönséggel. Az irodalmi életen (alkotók és interpretátorok) kívüli jelzések, az informális véleménynyilvánítás, amely azonban a piac felől mégis nagyon határozottan képes beleszólni egy életmű alakulásába (lásd például a Hartleben által felbontott szerződés esetét Kölcsey egybegyűjtött műveinek kiadására – állítólag nem fogytak a versek –, a költő ezután már önmaga sohasem tudta megjeleníteni országgyűlési és megyei beszédeinek anyagát, ahogyan egyéb műveinek kötetét sem, a verseket leszámítva). Ezek a problémák a kánonkutatás egy sajátos területét képezhetik, az olvasói kánonépítést. Szajbély már megidézett tanulmánya ezt lap-

pangó kánonnak nevezi. A kánonépítés „hivatalos műfajai”, mint láttuk, a monográfia, az irodalomtörténet-írás, de ilyennek mondatik az emlékbeszéd is (nem „hivatalos” műfaja pedig például az írói levelezés). És itt megint találkozási pontunk van a kultusz kutatással. A kötetben Takáts József tanulmánya szól erről: *Gyulai, emlékbeszéd, kanonizáció*. Ebből idézek: „Az Eötvös-emlékbeszéd azért is tekinthető a műfaj kanonikus darabjának, mert ideális tárgya: egy szép élet. »Egy szép, egész életet látnunk befejezve: az ifjúság merész álmát, melyet az érett kor megvalósított.« Ugyanis az emlékbeszédíró tekintete nem hősenek egy-egy tetteire vagy művére, esetleg ezek sorsára, hanem életére mint egészre irányul. XIX. századi emlékbeszédekben gyakran olvashatunk egy-egy mondatot/bekezdést arról, milyen lélektani helyzetben érte a hőst a halál, mert a halál az a pont, ahonnan megítélhető a leélt élet jelentése és szépsége.” (164.) Úgy gondolom, hogy az emlékbeszéd inkább a kultuszépítés műfaja, mert a középpontban a gyász (a halotti beszédnél), de legalábbis az emlékezés rítusa áll, ez pedig érzelmi telítettsége miatt nem lehet az értékelés alapja. Az emlékbeszéd írója a jellemrajz szálára fűzi fel az emlékezés tárgyául választott személy egész tevékenységét. Ezért telitalálat, hogy Takáts a karakterfestés (jellemrajz) ókori műfaját (és a halotti beszédet) tekinti az emlékbeszéd lehetséges előképének. A kanonizáció azonban nem a hibátlan jellemű alkotókat helyezi az értékhierarchia csúcsára. Ámbár Döbrentei Gábor negatív kanonizálásában nagy szerepe volt korántsem makulátlan jellemének. (Lásd erről a kötetben Tóth Orsolya írását.) Takáts szerint az emlékbeszéd lényege, „hogy enyhítse hallgatóiban az egyes ember halála miatt érzett fájdalmat, s átalakítsa, beolvassza ezt az érzést valamely eszme kultuszába [...], fölemelő hatást érve el ezáltal hallgatóiban”. (165.) A szöveg is azt mutatja, hogy a műfaj inkább a kultuszépítésnek volt szolgálatára.

Milbacher Róbert tanulmánya Petőfi indulását, első költői korszakát – Bahtyin szakkifejezésével élve – az irodalomtörténet karnevalizációjaként írja le. A cél a népi elem beemelése az irodalomba. Az út a klasszicista esztétika kánonjának lebontása különféle utakon: 1. A népies-karneváli program közvetlen költői megvalósításával, 2. A klasszicista hősepika travesztíájának megalkotásával (*A helység kalapácsa*). Írásában Arany János életműve a Petőfi-korszak konszolidációjaként artikulálódik.

Szilágyi Márton Dayka-tanulmánya megmutatja, hogy egy irodalomtörténeti hagyománynak számító Dayka-interpretáció megtartása mellett, hogyan lehetséges eljutni az újraolvasáshoz, amely ugyan nem változtat a költőnek a magyar irodalomban elfoglalt helyén, de többet megmutat életművének tartalmából, mint az eddigi megközelítések.

A recenzens számára a kezdő bekezdésben már említett tény okozta örömmön túl, hogy egyre inkább saját korszakára is kiterjed az új kutatási horizontok alkalmazása, e kötet kapcsán az is öröndetes, hogy a kánonkutatás lehetőségeinek próbálgatása minden írásban magas szintű filológiai műveltséggel és kiérleltséggel párosul.

RATZKY RITA

Studia Litteraria. Tomus XXXVIII

Értékek kontextusa és kontextusok értéke 19. századi irodalmunkban

Az irodalomtörténeti munkák jogosultságát manapság leginkább a kontextusok szaporításának képessége biztosíthatja. Az utóbbi idők műveinek legjava igyekszik nem megelégedezni arról, hogy maga is újabb kontextust képez az értelmezéshez, hogy a kontextusok feltárása maga is bizonyos szövegek alapján történik. A magyar egyetemek irodalomtörténeti tanszékeiről kikerülő tanulmányok egy része a strukturalizmus utáni irodalomtudományos irányzatok között meglepően otthonosan „posztstrukturalista” értelmezéseket létrehozva folyamatosan átértelmezi az irodalomtörténet fogalmát – szaporítva nemcsak klasszikus szövegek, de a jelen irodalomtudományának kontextusait is.

Sajátos képződmény ebből a szempontból is az olyan *egyszerre* demonstratív és szakmai kiadvány, mint a Debreceni Egyetem Irodalomtudományi Intézetének periodikája, a *Studia Litteraria*. A legújabb, Imre László és Gönczy Monika szerkesztette szám, amely az *Értékek kontextusa, kontextusok értéke* címet viseli, a műfajból adódóan, egyszerre kívánja bemutatni az egyetem XIX. századi magyar irodalommal foglalkozó kutatói műhelyét és ugyanakkor igyekszik színvonalas tudományos dolgozatokkal szolgálni. Nehéz elkerülni az ilyen jellegű kiadványoknál, hogy a szakmai érvek mellett a szerkesztők ne vegyenek figyelembe egyéb, az intézményesített közösségből eredő, a szövegek igényességétől eltekintő szempontokat. (A *Studia Litteraria* néhai szegedi testvérlapja, az *Acta Historica Litterarum Hungaricarum* talán nem csak nevének riasztó hossza vagy éppen bevett rövidítésének – „Akta” – kéziratmetéői konnotációja miatt szűnt meg.) A reprezentatív szempontok a kötetben több formában jutottak túlsúlyra a szakmai érvekkel szemben: mint a tisztelgés aktusa, Nagy Miklós jelentős irodalomtörténeti életműve előtt; mint a tanítványok közléshez segítségének küldetése, azoknál a tanulmányoknál, amelyek esetében a tartalmi újszerűség befogadását kisebb vagy nagyobb mértékben zavarja a módszertani merevség, egyrészt a módszertani reflektáltság teljes hiányaként Ács Gábor tanulmányában, másrészt a kiválasztott interpretációs eljáráshoz való túlságos ragaszkodásként Blaskó Katalin és Szeredi Orsolya dolgozataiban; valamint pusztán az intézménybeli összetartozás érvényesítéseként (számomra szinte minden szakmai indokot nélkülöz Taxner-Tóth Ernő esszéjének irodalomtudományos periodikában való közlése).

Nem akarom azonban az ártatlant adni. Bár magam nem rendelkezem tanulmánykötet-szerkesztői tapasztalatokkal, tisztában vagyok azzal, hogy a tudomány intézményi létmódja elkerülhetetlenné teszi a szakmai normák lazítását (sőt, ez a létmód részben a szakmai normák forrásaként is szolgál). Szerencsére a kötet nagyobbik részét olvasva megelégedkezhetünk a szerkesztést determináló tudománypolitikai tényezőkről, s úgy forgathatjuk a könyvet, ahogyan egy tanulmánykötetnek az olvasó kezében mégiscsak viselkednie illik: diszkrét gondolatmenetek egymásutánjaként. E tanulmányok olvasását olyan „belső” szempontok irányítják, mint a kifejtettség, a logikai következetesség, s nem utolsósorban az *érdekesség*, az előadás retorikai megalkotottsága és az adott tárgy irodalmához, hagyománytörténetéhez való, a jelen irodalomértési horizontján érvényes hozzájárulás. A kötet java ezek szerint: Imre László Kisfaludy Károly-tanulmánya, Kondor Tamás tragikumfelfogásokról írott dol-

gozata, Bényei Péter és Gönczy Monika Kemény-értelmezései, S. Varga Pál frappáns előadása *Az ember tragédiája* szentenciaszerű kijelentéseinek jelentésbővítő kontextusairól, valamint Kunkli Enikő Mikszáth-írása.

Témáját tekintve a szám két legizgalmasabb szövege Kondor Tamásé és Gönczy Monikáé. Mindkettő egy-egy már lezártnak látszó kérdéshez szól hozzá, s teszi ezt oly módon, hogy tudatosan kapcsolódik Kondornál a tragikum-vita, Gönczynél az *Özvegy és leánya* hagyománytörténetéhez. Németh G. Bélának a tragikum-vita értelmezését meghatározó kötete, a *Tragikum és történetfelfogás* 1971-ben jelent meg, egy évtizeddel később pedig újból kiadásra került Németh G. kritikátörténeti monográfiájának fejezeteként. Tagadhatatlan, hogy Németh G. Béla szintézisei áttörést jelentettek megjelenésük idején, ám a magyar irodalomtörténet-írásban működő hatástörténeti folyamatok alól természetesen az ő munkái sem vonhatják ki magukat. A részben Németh G. Béla tanítványai által véghezvitt szemléleti fordulat, pontosabban fordulatok (hiszen ide kell érteni a strukturalizmus értelmezési eljárásainak térfoglalását éppúgy, mint a XX. századi hermeneutikára alapozott interpretáció kilencvenes évekbeli elterjedését, s mindkettő „vegyítését” a tágan értett dekonstruktív irányzatokkal) azonban szükségessé tették és teszik, hogy e nagy hatású és lezárulatlan életmű eredményei ne merevedjenek holt „igazságokká”. A tragikum-vitát tárgyaló könyve legvitathatóbb pontjai kortárs értelmezési horizontból a keletkezőtörténeti anyag és a tragikumfelfogások direkt megfeleltetése (a szerzők társadalmi „rétegekhez” kötődéséből való kiindulás), valamint az a szintetizáló karakter, amely Németh G. Béla szinte valamennyi tanulmányát áthatja, s amelynek révén alig jutnak szóhoz azok a kontextusok, amelyek a tárgyként szolgáló műveken belül átértelmezik az egyes kijelentéseket. Nem mintha azt gondolnám, hogy elérhető lenne poétika és hermeneutika egyensúlya, hogy az irodalomtörténet létrehozhatná egy szöveg történeti és retorikai aspektusainak szintézisét. Kétségtelen ugyanakkor, hogy az említett, a hetvenes–nyolcvanas–kilencvenes években meghatározóvá vált irányzatok belátásainak következményeként a poétikai és a történeti kontextusok viszonya az irodalomtörténeti önreflexió központi kérdésévé vált, ahogy ezt a *Studia Litteraria* szerintem legjobb tanulmányai is bizonyítják.

Kondor Tamás a tragikum XIX. századi magyar értelmezésének történetét a katarzis „viharvert elméletének” segítségével mondja újra (a kifejezést Hártó Gábortól vettem át), szerencsésen társítva egymással az anyag többféle megközelítését. Írása ugyanis felfogható jól használható ismertetesként, főként a korabeli anyag tekintetében, de meglehetősen hasznos útbaigazítás a korszakra vonatkozó szakirodalomra nézve is. A tanulmány jelentősége azonban az ismertető jelleg és az újraértelmezés ötvözésében áll. Mindvégig tudatosan épít a tragikum magyar irodalmára, de nem habozik rögzíteni azokat a pontokat, ahol véleménye eltér a hagyománytörténet meghatározó értelmezéseitől: például Barta Jánosétól Kemény, Dávidházi Péterétől Gyulai tragikumfogalmának értelmezésében. Bár Kondor tanulmányának egyik újdonságát jelenti, hogy a Kölcsy-től induló sor részeként értelmezi a tragikum-vita résztvevőit, a csúcspont mégiscsak a Péterfy-felfogását elemző rövid befejező rész. Itt a legharmonikusabb ismertetés és értelmezés viszonya, itt található a legtöbb iroda-

lomtörténeti *novum*, nem is beszélve a Kölcsy nehezen kategorizálható felfogásmód-jához való visszacsatolásról.

Hiányosságként lehetne megemlíteni, hogy Kondor nem tisztázza a tragikum mint esztétikai minőség és a tragédia mint műnem közti kapcsolatának kérdését: a tragikum, írja, „nyilván nem lehet minden irodalmi műfajra, sőt műre egyforma értelemben kiterjeszthető kategória” (51.), de hogy miért „nyilván”, az nem derül ki a dolgozatból. Másrészt, amennyiben valóban egymással szervesen összetartozó tragikumfelfogásokról van itt szó, ahogy Kondor tanulmánya bizonyítja, kimutatva a Kölcsytől Beöthy Zsoltig és Péterfyig felmerülő fogalmak ismeretelméleti-esztétikai közösségét, akkor mennyiben érvényes eljárás eltekinteni azoktól az előzményektől, amelyekre folyton csak utalás történik (Lessing, Schiller, A. W. Schlegel, Vischer)? Valamennyi keletkezéstörténeti tényező természetesen nem tárható fel, de ha valóban a morális intencionáltság alapján teremtünk közös alapot a vizsgált felfogások számára, s fontosnak tartjuk annak hangsúlyozását, hogy itt egyetlen paradigma megjelenési formáiról van szó, akkor „a korszak jelentősebb morális intencionáltságú külföldi elméletei” (57.) több figyelmet érdemelnének. Ezzel függ össze utolsó kifogásom: az irodalom morális intézményként való felfogása a legkevésbé sem csak a tragikumra és a XIX. századra jellemző. Bár erre a bevezető részben utal a tanulmány, később mindvégig belül marad néhány korabeli magyar értekező szöveg értelmezésén. Erre minden joga megvan Kondornak, s bevezetőjében tisztességgel meg is vonja vizsgálati körét, jelezve, hogy a tágasabb horizontú vizsgálat további tanulmányokra marad. Mégis felvethető az a kérdés, hogy nem veszélyezteti-e a tragikumfelfogásoknak mint irodalomfelfogásoknak a vizsgálatát az áttekintő jellegű és a (mondjuk úgy) kontextusba helyező és értelmező részek szétválasztása? E kérdésekre valószínűleg az a tágabb körű értekezés ad választ, amelynek az itt olvasható tanulmány csak része.

A *Studia Litteraria* e számának másik olyan tanulmánya, amely (itt most hatástörténeti folyamatok megjósolására vetemedem) jelentős fordulópontját képezi majd az adott mű és kérdés hagyománytörténetének, Gönczy Monika *Özvegy és leánya*-elemzése. Kondor szövegéhez hasonlóan itt is olyan témáról van szó, amely könnyen elriaszthatná az értelmezőt terjedelmével és egyes epizódjainak jelentőségével, ráadásul a legutóbbi „epizód” – Szegedy-Maszák Mihály Kemény-monográfiája – szemléletileg is frissebb Németh G. Béla vonatkozó tanulmányainál. Gönczy azonban végre utánajár azoknak az intertextuális kapcsolatoknak, amelyek Szegedy-Maszák monográfiájában és az azt megelőző irodalomban csak az utalások szintjén jelentek meg. A tanulmány nemcsak hogy túllép a Szalárdi *Siralmas krónikájával* való egyezések és eltérések felemlegetésén, hanem egyenesen a széphistóriai és a bibliai pretextusok kezelési módjából von le következtetéseket, elsősorban a regény jellemeire nézve. Így értelmeződik át Tarnóczi Sára „jelleme”: „Sára tragédiája [...] az, hogy szövegvilágok ütközőpontján él” (101.). (Talán éppen emiatt a „tragédia” szót talán idézőjelbe kellett volna tenni, hiszen a karakter intertextuális jellege – ami a „jellem” fogalmát is destruálja – kizárja a tragikum alapjául szolgáló moralizáló megközelítést.) Sára anyjának monomániás jelleme a hagyománytörténet bevett frázisainak felmondása helyett itt szintén „textualizálódik”; a legmeghökkenőbb Gönczynek az a felfedezése, hogy a Bibliát folyton átíró Tarnócziné az „ábécézsoltárnak” nevezett 9. zsoltár elferdítésével, „kiválasztva bizonyos vesszakokat megbontja a teljes (héber)

ábécé rendjét, vagyis metaforikusan törlés alá helyezi ön maga számára végérvényesen a Szent Írást” (109.).

A tovább sorolható újdonságokon túl külön érdeme a tanulmánynak, hogy mindig definiálni igyekszik a bevezetett narratológiai fogalmakat, s felfedezéseit minden esetben jelentős filológiai apparátussal támasztja alá. Egyetlen említésre méltó kivétel a Naprádiné textuális tudatosságára vonatkozó kitétel. Abban a szövegrészben, amivel Gönczy ezt a tudatosságot bizonyítja (Naprádiné kedvenc lovagregényeinek sémáival értelmezi a történeteket), bár valóban szót ejt Naprádiné a regény és a valóság kettősségéről, ám ez nem változtat azon a tényen, hogy mindeközben, s a megidézett szituációban is, a regényekben és a regényekkel keres kárpótlást a valóságos hiányok miatt. Ahogy egyébként itt is látszik, a tanulmány több ponton is utat nyithat a pszichoanalitikus értelmezés számára (lásd például a *Vitéz Francisco* címvariáns elliptikusságának elemzését a 97. oldalon), a szerző azonban, szempontja másságának is köszönhetően, nem indul el a textusok és a pszichék közti kapcsolatok elemzésének útján.

Kondor és Gönczy tanulmányainak újszerűségével vetekszik S. Varga Pál dolgozata, amely *Az ember tragédiája* gyakran idézett szentenciáinak szövegösszefüggéseit villantja fel. Élvezetes szöveg, tanulságos szembesülni előítéletes olvasásunk vakfoltjaival; de érdekes abból a szempontból is, hogy S. Varga dolgozatai, könyvei elsősorban a tágabb filozófiai kontextusok elemzésében érdekelték, míg ez a dolgozata már szinte addig az Új Kritikában gyakran hangoztatott tételig jut el, hogy minden szöveg jelentésszerkezete alapvetően ironikus, mivel egy szövegben mindig több, egymással össze nem férő kontextus fedezhető fel. Ugyanakkor nem lehet nem eltekinteni attól, hogy a dolgozat bizonyos jól körülhatárolható műfaji normáknak tesz eleget: ahogy egy lábjegyzet tudatja, eredetileg előadásként hangzott el, *Az ember tragédiáját* feltehetően a középiskolában is oktató tanárok előtt. A tanulmány e „kontextusának” köszönhető az olyan általánosító megjegyzések, mint például az, amely szerint az irodalmi műben felnyíló másik világ megismerése gazdagítja a befogadó világát: „a világ, amelyet magunk körül látunk, tágasabb és működőképesebb lesz, mint a befogadás előtt volt” (118.). Ez korántsem tűnik ilyen bizonyosnak, ha a befogadás a szöveg belső és külső kontextusainak feltárásaként zajlik, hiszen ennek következetes elvégzése éppen az olyan oppozíciókat fenyegeti, mint a mű és a befogadó világainak, a befogadás előttjének és utánjának szembenállása. Nem kell itt Borgesre vagy Ecóra hivatkozni, elég ha – maradva ennél a *Studia Litteraria*-számnál – az *Özvegy és leánya* Gönczy által elvégzett „architextuális” olvasására vagy a *Köd-képek a kedély láthatárán* ismeretelméletére gondolunk.

Imre László kötetet nyitó tanulmánya Kondoréhoz hasonlóan erős hozzászólás Kisfaludy Károly az utóbbi időben meglehetősen gyérnek mondható szakirodalmához. Imre itt is, mint a magyar verses regényről és a XIX. századi epikáról írott könyveiben, egy szövegegyüttes „differenciáltabb hagyománytörténeti funkcióját” (7.) igyekszik meghatározni. Ebben az esetben Kisfaludy Károly mint „irodalomalapító” műveit vizsgálja, összefűzve az alapításhoz magától értetődően hozzátartozó afirmatív megnyilatkozásokkal párhuzamos önreflexív-ironikus elemeket. Ahogy korábban a verses regények vagy a századközépi „posztromantikus” regények esetében, Imre itt is túllép azon a határon, amely a XX. századi és a XIX. századi műveket elválasztja a magyar irodalomtudományos diskurzusban. Nem kezeli adottként e művek

jelentésének komikus vagy szatirikus egyértelműségét, bátran nyúl olyan poétikai természetű belátásokhoz, amelyeket a közelmúlt szövegeinek értelmezései hoztak felszínre, mindeközben pedig figyelembe veszi mind a korabeli konvenciókat, mind pedig a hatástörténeti összefüggéseket. Ez az eljárás megóvjá olvasatait attól, hogy túlságosan direkt elméleti összefüggések megállapításával zárják újra rövidre e művek értelmezését. Kisfaludy Károly munkái esetében egyrészt megállapítja, hogy ezekben „evidenciává válik az irodalmi ábrázolás »irodalmi« volta, amennyiben egy irodalmi sémával való szembehelyezkedés domináns műképző elemmé válik a referencialitás rovására” (12.); másrészt, ennek a fejleménynek az irodalomtörténeti funkcióját vizsgálva kijelenti, hogy Kisfaludy kétféleképpen is atyja a magyar romantikának: „nemcsak Vörösmarty inspirálója, hanem az Arany-féle *Bolond Istóknak*, az önmagára reflektáló, Sterne-re, Byronra visszavezethető, differenciált megszólalásmódnak is” (18.). Valóban példamutató, ahogy Imre László tanulmánya anyagát elrendezi, következtetéseit levonja – tanulmánya úgy marad irodalomtörténetileg mindvégig érdekes, hogy eközben nem üti le a magas labdákat, elég megfontolt ahhoz, hogy következtetéseit csak kellő számú példa felvonultatása után vonja le, s ekkor is meghatározza e következtetések érvényességi körét.

Két, egymással összefüggő kifogást fogalmaznék itt meg. A tanulmányban többször találkozunk a „valami/valaki hatott valamire/valakire” típusú kijelentésekkel. Ezek a hatástörténeti megfigyelések, kifejtetlenségük okán, azt a benyomást kelthetik az olvasóban, hogy mégiscsak létezik a magyar irodalom genetikum narratívája, Kisfaludy Károly köpönyege. Imre tanulmánya azonban szándékai szerint nem az alap rekonstruálására vállalkozik: ahogy *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban* című kötete, úgy ez a tanulmánya is inkább a párhuzamosan haladó hatástörténeti sorok saját esetlegességével tisztában lévő, a lehetséges kapcsolódási pontokat jelezni igyekvő feltérképezésére vállalkozik. Ezt az ambivalenciát talán kiküszöbölhetné (ez második kritikai megjegyzésem) a romantika fogalmának pontosabb használata. Bár Kisfaludy esetében hangsúlyozottan a romantikus irodalomalapítás ambivalenciáiról van szó, s a romantika majd minden oldalon irányzatként, irodalomfelfogásként szerepel (amely „virágzik” Kisfaludy idején, amely „ambivalenciákkal”, „egyoldalúságokkal” rendelkezik, amelyet „asszimilálni” lehet stb.), ám ennek ellenére a tanulmány nem foglalja össze azokat a jellemzőket, amelyeket a romantika integráns részének tart, s ugyanígy nem tér ki a romantikának az utóbbi két-három évtized irodalomtudományát jelentősen meghatározó értelmezéseire sem. Pedig ennek révén talán tisztázni lehetne, hogy az irodalomalapítás „ambivalenciája” mennyiben Kisfaludy Károly műveinek teljesítménye, és mennyiben következik már eleve a romantika körébe sorolható ismeretelméleti, esztétikai előfeltevésekből; ezzel összefüggésben pedig annak kérdése is felmerülne, hogy mennyiben azonosítható a romantika az Imre által elemzett ambivalenciákkal, sőt, mennyiben felelős az irodalomtörténeti tevékenység az értelmezést meghatározó genealógiáikért.

Imre Lászlóhoz hasonlóan Bényei Péter tanulmánya (Kemény Zsigmond *Ködképek a kedély láthatárán* című regényéről) is szervesen kapcsolódik saját, a XIX. századi magyar prózát elemző, nagyrészt Kemény Zsigmond epikus műveihöz kötődő dolgozataihoz. Ezek tanúsága szerint Bényei nagy léptekben halad egy Kemény-monográfia, pontosabban szólva egy, az elbeszélő Keményről szóló könyv megírása felé. Ahogy itt olvasható tanulmánya is mutatja, Bényei interpretációs stratégiája, fogalmi appa-

rátusa mostanra „beállt”. Értelmezői nyelvét a narratológia fogalmainak egyfajta egzisztenciál-hermeneutikai terminológiával való ötvözése jellemzi. Ez *A rajongók* és a kisregények és elbeszélések értelmezésében invenciózusnak bizonyuló, Szegedy-Maszák Mihály monográfiájához képest újat mondani képes eljárás most is hasznosnak bizonyul. Mint ismert, Szegedy-Maszák a *Ködképek a kedély láthatárán*t a romantikus ironia fogalmával értelmezi, ebből vezetve le a regény narratív szerkezetének sajátosságait. Szerencsésnek tartom, hogy Bényei nem engedi eltéríteni kialakult megközelítésmódját Szegedy-Maszák Kemény-könyvének és egyéb tanulmányainak hatása által; ez jót tesz mind a körvonalazódó monográfiája egységének, mind pedig a magyar irodalomtörténet-írás többszólamúságának. Ehelyett részletesen elemzi Várhelyi és Cecil elbeszéléseinek konvencionáltságát, „architextuális” meghatározottságait. Érdemes figyelni arra, hogy milyen egyensúlyt tart a gondolatmenet során az elemzés poétikai és tematikus aspektusa. Ez az egyensúly csak az utolsó (IV.) részben kerül veszélybe, ahol a szereplők történeteinek által kirajzolt „sorsképletek” értelmezéséhez elengedhetetlenné válik Várhelyi és Cecil, két narrátor-karakter viszonyának tisztázása. Ezen a ponton Bényei mintha visszahátrálna Szegedy-Maszák elemzéséhez (aki szintén a nyelvi megelőzőség tételének allegóriáját látja az elbeszélés szintjeinek viszonyában), de anélkül, hogy használná a Szegedy-Maszák gondolatmenetének keretként szolgáló romantikus ironia fogalmát. Így Bényei tanulmányának éppen a konklúziójában túlsúlyba kerül a tematikus szempont: „A *Ködképek* dialogikus emberi viszonyrendszerében, történetmondói szituáltságában, a nyelv kettős, egyszerre elfedő és feltáró működéséből elsősorban az előbbi lesz a meghatározó, tragikus léthelyzetet eredményező jelenlét...” (80.), a „történetalkotási és befogadási folyamatnak való [...] kitettség azonban egyre inkább nyilvánvalóvá válik mindkettejük számára” (81.). Megfelelő értelmezési keret felvázolása híján azonban nehezen érthető, hogy a narráció pusztán konvenciók általi meghatározottsága, az elbeszélésnek a megértést nem lehetővé tévő, de éppen azt ellehetetlenítő volta miképpen engedik meg az értelmezés számára, hogy a regény elbeszélői kapcsán morális meghatározottságú tragikummal és az elbeszélést megelőzően is léttel bíró személyeket tételező öntudatosulási folyamattal számoljon. Bényei itt kiemeli az elsődleges történetet, Várhelyi és Cecil történetmondó játékát, s az általuk elbeszélteket lehetséges személyiségminták példázataiként értelmezi. (Ahogy említettem, különösen erős ez a megközelítés tanulmányának zárlatában.)

Még egy tanulmányt sorolnék a kötet erősségei közé, Kunkli Enikő *„Nagyot koppan akkor, azután elhallgat”* című dolgozatát, amely komolyan veszi *A sipsirica* detektívregény voltát, s ezáltal jelentős fordulatot hajt végre a szöveg hagyománytörténetében. Ezt pedig oly módon teszi, hogy értelmezésében nem marad meg a detektívregény fogalmának közmegegyezései (így homályos) jelentésére való apellálásnál, hanem a rejtélyes, fantasztikus irodalmában „kötelezőként” jegyzett Todorov és (a részben Todorovból kiinduló) Christine Brooke-Rose munkáit veszi alapul, hogy aztán meggyőzően mutassa be, miként kerül át a nyomozás a regény tematikus szintjéről az olvasására. Ha Szilasi László *Kopereczky-effektus* című tanulmánya és Eisemann György Mikszáth-monográfiájának értelmezései nyomán talán nem is szentségtörtés mindez, azért mindenképpen új a narratológia és a dekonstrukció olvasásmódjának egy Mikszáth-regény értelmezésében való felhasználása. Helyenként (leginkább a konklúzió-

ban) aztán *A sípsirica* pusztá példázattá is válik, olvasási allegóriává, aminek egyenes következményeként Kunkli írása kevéssé tekinthető irodalomtörténeti dolgozatnak.

A kötet fennmaradó része az eddigiekkel ellentétben nem a saját hagyománytörténeti meghatározottságainak tudatosításával, ennek keretében az irodalomtudományban az utóbbi évtizedekben végbement változásokra való reflexióval végzi el az interpretációt, ennek következtében pedig az eddig említett tanulmányoknál sokkal kisebb mértékben tud bekapcsolni az adott művek és kérdések hagyománytörténetébe. Egyszerűen nem értem például, hogy Szabó Levente tanulmánya miért korlátozza önmagát arra, hogy egy más által megfogalmazott tézishöz (amely szerint az irodalomtörténet átveszi az eposz helyét) gyűjtsön össze Gyulai életművéből bizonyítékokat. A tétel Dávidházi Péternek egy szerintem is „rendkívül innovatív” tanulmányából származik, ám ahogy ugyanezen szerző értelmezései vagy a filológia jelenlegi helyzetéről írott dolgozatai is bizonyítják, s maga Szabó is utal rá legutolsó lábjegyzetében, a filológia mindig interpretáció, a példák rendje mindig értelmezés eredménye stb. (Filológia és „innováció” szoros kapcsolatáról lásd a *Helikon* Hász-Fehér Katalin szerkesztette kitűnő [Új] *filológia*-számát.) Mindenesetre Szabó rendre elvágja azokat a szálakat, amelyek túlvezetnék gondolatmenetét egy félig ismertett, félig adottnak tekintett kritikai konszenzuson (például a nőírókról folytatott diskurzus említésekor, 178.), a közmegegyezéshez való igazodás érdekében eltekint a hivatkozott szerző kijelentéseinek kontextusától is (amikor például Gyulai korának kiengeztelődés-igényéről ír, akkor Dávidházi Arany-könyvére hivatkozik [164.] – ám e könyvben olvashatni például arról is, miképpen járt el Arany e norma ellenében), saját példájával igazolva, hogy minden igyekezete ellenére is átértelmezi az alapként kezelt hagyományt. (Hogy Szabó Levente nincs híján a jó értelemben vett invenciónak, azt bizonyítja az általa szerkesztett *Magyar romantika* című válogatás és annak előszava, amelyet nem jellemez a *Studia Litteraria* e számában megjelent dolgozatának sötétlansága.)

Választott interpretációs stratégiáját tekintve sokkal izgalmasabb Blaskó Katalin *Buda haláláról* szóló írása, amely a mítoszkritika és a politikaelmélet néhány szövegét alapul véve olyan szemponttal igyekszik szolgálni, ahonnan nézve funkciót nyernek Arany művének redundáns elemei. Dolgozata azonban, főként a hatalomtípusokat tárgyaló részben, a kiválasztott elméleti tézisek allegorizását nyújtja; az a konklúziója, hogy a *Rege a csodaszarvasról* a teljes művet tükrözve a lineáris időt felfüggesztve a mű eposzi voltát szavatolja, némileg elvágik a politikaelméleti alapozású résztől. Szeredi Orsolya *A jó palócok* mítoszpoétikai elemzését nyújtja, alapos példajegyzékkel, ám híján olyan alapkérdések tisztázásának, hogy mit nyer a Mikszáth-irodalom, ha bebizonyítjuk, hogy *A jó palócok* rendelkezik a mítoszok számos jellemzőjével – ehhez nyilván tisztázni kellene, mi a különbség mítosz és irodalom között. Ács Pál dolgozata, amely Kis József pályakezdésének tényeiről szól, érintetlennek mutatkozik az irodalomtudományban a formalizmustól kezdve megjelent fejleményektől, nem számol sem az *irodalmi* művel, sem pedig annak befogadójával. Taxner-Tóth Ernő esszéje *A karthausiról* egyfajta lírai *bricolage*-ként fogható fel, Eötvös szövegét Babits, Szent Ágoston, valamint a feminizmus között helyezve el. (A regényben olvasható kijelentések értelmezését oly mértékben nem érinti a regénybeli beszédhelyzet, hogy az esszé rendkívül közel kerül ahhoz a szövegkezelési módhoz, ahogy Vachott Sándor-né bánt Eötvös József regényeivel.)

Összegezve az eddig leírtakat, a *Studia Litteraria* e száma azt bizonyítja, hogy van értelme a sorozatnak, ugyanakkor a műfajból adódóan szinte törvényszerűen tartalmaz a kötet olyan szövegeket is, amelyek kontextusukkal arra ösztönzik az irodalomtörténettel foglalkozókat, hogy a fokozott módszertani önreflexió révén igyekezzenek megszabadulni az „esztétizáló” (csak a fogalom vulgáris értelmében romantikusnak nevezhető) önkényeskedéstől éppúgy, mint a történeti tények bizonyosságába kapaszkodó, valójában nagyon is történetietlen (a történeti távolságot, a hatástörténeti folyamatokat értelmezésében nem aktivizáló) „objektívizmustól”. Nem azért, mert ezek kimentek a divatból, hanem azért, mert – ahogy a szám kiazmikus címe is sugallja – az irodalomtörténet csak így tud olyan kontextusokat alkotni, amelyek „értékesek” lesznek abban az értelemben, hogy beépülve a hagyománytörténetbe újabb kontextusokat hívnak elő, újabb „értékek” kontextusaiként képesek funkcionálni.

A kötetet összeállította: Imre László, Gönczy Monika. A Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetének kiadványa, Debrecen, 2000.

Z. KOVÁCS ZOLTÁN

Devescovi Balázs: *A mítosz és Fanni: A Kármán József körüli legendák és a Fanni hagyományait környező mítosz(ok) elemzése [diskurziválás] 5.0*

Avagy: hogyan olvassuk újra a *Fanni hagyományaival* irodalomtörténet-írásunkat?

Így olvasok én.

A kijelölt szépirodalmi szöveg és annak összefonódása a vállalt feladat teljesítésének módjával arra mutat, hogy Devescovi Balázs nemrégiben megjelent kötete nem éppen hétköznapi jelensége napjaink irodalomkritikai tevékenységének. Annál figyelemre méltóbb és öröndetesebb e tény, hogy egy fiatal szerző első kötetéről van itt szó, mégpedig egy olyan könyvről, amelyben egyaránt fontos az elemzett textus olvasása, illetve az értelmezői nyelv igényes és egyedi kidolgozása. A *Fanni hagyományainak* „leporolása”, új szempontú interpretációja egyébiránt nem ismeretlen a XVIII–XIX. század fordulójának irodalmát kutatók körében, gondoljunk csak (az időrendet követve) a szegedi deKON-csoport konferenciájára és kötetére, Szilágyi Márton *Uránia*-monográfiájára, Borbély Szilárd műfaji mintákat vizsgáló dolgozatára vagy Debreczeni Attila érzékenység-tanulmányára. Mindezen újrafelfedezések pedig nyilván azért jelentősek, mivel eleddig nem hangsúlyos szempontokat emelnek a klasszikus értésmódok mellé/helyébe. Ezáltal válhatott kimozdíthatóvá az utóbbi évek olvasási tapasztalataival az a hagyomány által mélyen berögzült értelmezés, miszerint a szóban forgó időszak mindössze a romantika előkészítése. Ezen teleologikus interpretáció felváltásával az újabb esztétörténeti és poétikai szempontú kutatásoknak – ha nem képesek is (és nyilván nem is kívánják teljes mértékben) feledtetni az

átörökölt irodalmi kánont – sikerülhet új kontextusba helyezniük a szépirodalmi textusokat.

Devescovi Balázs írása is ezen olvasási tapasztalatok mellé rendelhető, de korántsem a homogenizálás szándékával, sokkal inkább az (említett szerzők írásait is erősen jellemző) egyéni hangvétel és olvasásmód kiemelésével. Könyve egy lehetséges értelmezéséhez (számomra) olyan paratextusok kínálóznak, amelyek körbefonják a szöveg *testét*: hiszen az egyik az első fejezetet közvetlenül megelőzve helyezkedik el, a másik pedig a könyv végén az *Általános lábjegyzetek*hez fűzött megjegyzés. Ez a két szakasz számomra ugyanis kicsinyítő tükörbe helyezi a könyv kérdésfeltevéseit és *beszédmódját*. Történhet ez nyilván az előbbi előbeszéd-funkciója miatt is, hiszen itt mutatkozik meg a tanulmány által vállalt feladat, a *Fanni hagyományai*hoz kapcsolódó mítoszokról, a szerelemről, a szöveg születéséről, funkciójáról való *beszéd*. Együttal viszont explicitté válik az elemzés módja is: az olvasás során alapvető a Barthes és Foucault nevéhez (is) fűződő posztstrukturalista diszkurzus-elmélet, amellyel megvalósítható a kijelölt mítoszok vizsgálata. A szépirodalmi textus és a szekunder irodalom kezelésének előrejelzésében megjelenik a dekonstrukció szövegkezelési módzata, miszerint a textusok nem önmagukban, hanem más szövegek bizonytalan szövedékében, egy megkerülhetetlen intertextuális térben létesülnek: „különböző eredetű szövegrészeket barkácsoltam össze. A szövegekre való hivatkozások eredetét általában a lap szélén tüntetem fel: a szövegek szerző, illetve egy szerzőtől való több szöveg esetén szerző s egy, a címre utaló rész szerint szerepelnek.” (9.)

A lábjegyzetek legalább olyan izgalmas gondolatmeneteket tartalmaznak, mint a főszöveg. Különösen fontos ebben az általam *előbeszédként* olvasott szövegben található első lábjegyzet, amelyben szintén hangsúlyos a szövegeknek a dekonstrukció horizontjából való láttatása, a textus autonómiájának tagadása, a struktúra megbomlása és az értelem megállíthatatlan áthelyeződése. A könyv írója így nem „a” múról mint objektíve létező változtathatatlan monumentumról kíván *beszélni*, hanem annak egy bizonyos kiadásáról (Kerényi Ferenc kiadása, 1993), sőt abból is a saját példányáról, hiszen a többi edícióért, változatért nem vállalhat egy személyben felelősséget.

Devescovi Balázs a maga által írottakat is elbizonytalanítja azzal, hogy a szóban forgó textus címe az általa jelölt szöveg fölött nem olvasható, jelen van viszont a tartalomjegyzékben *Tehát egy mítoszként*, amely ezáltal lehetőséget ad az egész könyv önmagát folytonosan megkérdőjelező önértelmezésének megmutatására. Az egyéni olvasás viszonylagosságára hívhatja fel a figyelmet a paratextushoz kapcsolódó mottó is: „Figyeljék a kezem, csalog.” Mindemellett úgy látom, hogy legalább ugyanannyira érvényes Szilágyi Márton kijelentése, aki szerint a *Fanni hagyományai* egyetlen hiteles szövege az *Uránia* három számába osztva található meg, s talán ez sem támogatja kevésbé az újraolvasás lehetőségét, sőt. De térjünk vissza az egy bizonyos kiadás egyetlen példányát kiválasztó tanulmány indoklásához. Devescovi véleménye szerint „megváltoztathatatlan az a rögzült hagyomány, ami a *Fanni hagyományait* mint *művet* lekerekített *kisregénnyé* alakította”. Ezt erősíti meg a Borbély Szilárdra való hivatkozás is, akinek a neve, legalábbis az én példányomban, először *Borkéf Szilárdként* szerepel: legyen sajtóhiba vagy inkább számomra talán soha meg nem fejthető intertextus. Borbély Szilárd szerint ugyanis a *Fanni*-kiadások és -értelmezések a XIX. század közepétől megkerülhetetlenül beleírják az interpretációba az önálló regényként való olvasás lehetőségét, mindenekelőtt az architextuális minták megjelenésé-

nek és az alkotásesztétika felerősödésének következményeként. Devescovi, ha nem a teljes címmel utal az elemzett szövegre, akkor mindig *Hagyományok*ként említi, s ezzel utal plurális természetére, illetve a kiadások és értelmezések összekapcsolódása során termelődő különféle szövegváltozatokra.

A szövegbe lépés másik lehetséges irányát az *Általános lábjegyzetek*hez fűzött megjegyzésben jelöltem meg, mivel itt is hangsúlyosnak érzem a részlet mise en abîme-funkcióját, hasonló indokok miatt, mint azt az előző paratextusnál is kiemeltem. Ezt erősíti a törés és a megsokszorozódás jelenléte az olvasásban, továbbá az irodalmi és elméleti szövegek megfoghatatlansága, rögzíthetetlensége, a szerző és a szöveg kapcsolatának bizonytalansága. Éppen ezért látja Devescovi elengedhetetlennek a bibliográfiában az általa használt könyvek és folyóiratok stb. jelzetét megadni az OSZK katalógusa alapján.

Belépve ezután a paratextusok övezte szövegbe, egy hangsúlyosan kétosztatú szerkezet hívja fel magára a figyelmet, elsőként a *(Fil.)*, majd az *(Irod.)* című fejezettel. A filológia rövidítését címként viselő rész sajátos módon teljesíti az olvasói elvárásokat, hiszen a számos felkutatott adat bemutatása akár meg is felelhetne a hagyományos tényfeltáró filológiának, ám mégsem ez történik. A négy alfejezet, az adatok feldolgozása, bemutatása mellett, meggyőzően bontja meg azt a kompaktnak tűnő felszínt, amely a Kármán József neve alatt kanonizált naplóregényt jellemzi a köztudatban. A négy, egyenként *sem* tagadószóval kezdődő alfejezetcím fokozatosan tárja fel a *Fanni hagyományaira* rakódott narratívákat, amelyek hosszas évtizedek során az interpretációk gondos mozgásával üledtek a szövegre. Ezek a mítoszteremtő értelmezések Devescovi szerint az alábbi irányokban körvonalazódnak: Fanni mint létező személy testi valójára emlékezés, a szöveg lehetséges íróinak személye, a szerző problémája és végül a mű létezésének kérdése.

A *Sem az emlékezet képei* címet viselő alfejezet arra a visszafordíthatatlan folyamatra irányul, amelyet Toldy Ferenc indított útjára Fanni fiktív arcképének megjelentetésével. Ez az idealizált portré pedig Petrarca Laurájához kezd hasonlatossá válni, támogatva Kármán szavaival: „kedves képei azok az emlékezetnek.” A *Sem író (Életek szét folyása)* című rész továbbfűzi a Fanni és Kármán személyéről, feltételezett kapcsolatokról szóló legendák problémáját. Az alcímben is jelölten (*[Az életrajzírás nehézségei]*) ez a rész nem kizárólag a *Fanni hagyományaihoz* kapcsolódik, hanem az író vagy biografikus szerző lehetséges értelmezéseinek kérdéseire is. Fanni és Kármán József mitikussá színezett, egyéni invenciókban gazdag, ugyanakkor hitelesként közvetített biográfiáinak bemutatásával egyúttal az irodalomtörténeti fikciók megállíthatatlan működéséről kap leplezetlen képet az olvasó. Mindez természetesen elválaszthatatlanul összekapcsolódik a kanonizáció elméleti és gyakorlati kérdéseivel, amelyek közül az utóbbi nyilvánvalóan Toldy irodalomtörténeti koncepciójának hatalmi funkciójára is fényt vet.

Hogy miért mutathatók meg ilyen tisztán az irodalomtörténet-írás visszasságai? A válasz Kármán neve körül keresendő, amely – Devescovi Balázs szavait idézve – „fekete lyukként viselkedik az irodalomtörténeti hagyományban”, egy olyan másággént, amelyet egészen az utóbbi időkig nem tolerált az értelmezés. Ez a diszkrepancia a rendszer és a bele nem illő szöveg között csak az igazként olvasandó, de fiktív elemekben igencsak bővelkedő életrajz megírásával vált feloldhatóvá. Ugyanakkor persze résen kell lennie a tanulmány olvasójának is, hiszen a fentebb már

említett bricolage-technika folyamánként különböző eredetű szövegek észrevétlenül simulnak egymásba, ám a kialakulni készülő elbeszéléseket, életrajzokat minduntalan kizökkenti, sőt talán inkább megsemmisíti néhány hozzáfűzött megjegyzés, többek között: „No comment.” vagy „Egy csendes kis kérdés. Biztos, hogy a Kármán nem vicc?” (65.)

A következő, *Sem szerző* című alfejezet a *Fanni hagyományait* és az azt ölelő interpretációkat a posztstrukturalista olvasáselméletek, ezen belül is elsősorban Michel Foucault és Roland Barthes szerző-diszkurzusa felől értelmezi újra. Devescovi szerint a korábbi értelmezésekben a következő négy kategóriába sorolható a szerző értelmezése: *író van, szerez; író van, nem szerez; író sincs, tehát nem is szerez; de mégis* (76–78.). Ennek a nem rögzíthető szerzőiségnek a nyílt megmutatásával, amelyre eddig Szilágyi Márton monográfiáján kívül talán nem is nagyon van példa, teljes mértékben elbizonytalanodik a szöveg szerzőségének kérdésére adható válasz, s ezzel sokkal szabadabbá, de szokatlanabbá válhat az olvasás. A *Sem mű* (?) című fejezetzáró rész szintén alapvető filológiai(nak is nevezhető) kérdéseket tárgyal, mégpedig a *Fanni hagyományai* kiadásainak 1999-ig megjelent szövegeit összehasonlítva. A harminckét kiadás tizenöt különböző szövegváltozatot tesz közzé, s ez a szerző halálának megállapítása után a mű létezését is megkérdőjelezi. A szöveg rögzíthetetlensége, folyamatos el-különböződése tehát a *Fanni* esetében egyrészt filológiai szinten létező jelenség, pluralitás, ám ez világosan nem azonos a barthes-i plurális szöveggel. Devescovi szerint azonban „mindkettő interpretáció folyamánya, és mindkettőhöz munkálkodni kell”, így a filológia ódon hangzása is új értelmet és jelentőségteljes szerepet kap. A szöveg pluralitásának percepciója természetesen az olvasó feladata, amely elvezet a *műtől a szöveg felé*.

Az (*Irod.*) címmel jelölt másik nagy fejezet szintén hangsúlyos retorikai megalakotottsága folytatja az előzőekben gyakorolt mítoszokról való *beszédet*, s míg eddig a filológiai kérdések okozta olvasási lehetőségekről volt szó, ezt követően arról a mítosztól folyik a *beszéd*, amelyhez a *Fanni* kapcsolódik: a szerelemről s a szöveget körbefonó transztextuális hálóról. Elsőként (*A mítosztól*) a szerelmi diszkurzus architektuális-metatextuális-intertextuális összetettsége mutatkozik meg, s ez azért is lényeges, mert kijelöli azt a közeget, amelybe a *Fanni* érkezett: egy olyan szövegteret, ahol a szerelemről való *beszéd* és az ehhez választott műfaj már kisebb hagyománnyal rendelkezett. Egyrészt a nyugat-európai érzékenység szövegvilága: az *Osszián*, a *Werther* és a *Julie* (amelyeknek még egy ideig nincs magyar fordításuk), valamint a külföldi irodalmaktól bajosan elválasztható magyar regények, fordítások terepe: *Szigvárt*, *Bácsmegyey*, *Idylliumok* stb., valamint a *Fanni* után írt kísérletek: *A költő regénye*, *Két szerető szívnek története*, *Spomen Milice* etc. De természetesen a költészet is jelen van ebben a folyamatban, például Petrarca, Kisfaludy Sándor, Petőfi Sándor és mások szerelmi lírájával. Az értelmezői nyelv jellege az eddig tapasztaltakhoz hasonlóan igényes, továbbra is erőteljesen jelen van a *beszédszerűség* és a különböző eredetű szövegek összeillesztése. Azért is említem ismét ezt a különös karakterét a Devescovi-diszkurzusnak, mivel ez itt különös funkciót kaphat: a szövegek összemosódása (tehát egy igen összetett intertextuális szöveg-háló), valamint a megszólalás alapvető diszkurzivitása olvasható a napló- és levélregények poétikai leírásának allegóriájaként, továbbá példázza az intertextualitás megkerülhetetlenségét is az irodalomban.

Itt említtem még meg azt a csapdát, amelybe valaki belesétált: vagy a könyv szerzője, vagy pedig jelen sorok írója, de mindkettő helyzetét menthetőnek látom. Rousseau *Julie*-jét idézve (amelynek számos részlete – franciául – egyébként Kisfaludy Sándor levélregényében bukkan fel), Devescovi annak első és mindmáig is egyetlen magyar fordításából idéz (*Júlia, a második Heloïse*, ford. Mihálikovics Árpád, Pécs, 1882). Fordítói szabadságát igencsak kihasználva nyúlt a francia levélregényhez Mihálikovics Árpád, számtalan levelet kihagyva, a versidézeteket itt-ott kicserélve (például Petőfi-részletekkel). Véleményem szerint tehát ebben az esetben is kívánatos lett volna egy oly mértékű filológiai pontosság, amelyet eddig is tapasztalni lehetett. Másrészt viszont nem (csak) nekem lehet igazam, hiszen ez a mozzanat is egy példája szövegek rögzíthetetleniségének, el-különböződésének, amelyek beépülve a szövegek hagyományába, még termékenyebbé tehetik az olvasást.

A szerelmi tropológia kontextuális vizsgálata után *A mítosz alakulása* című résszel zárul az (*Irod.*)-ként jelölt fejezet, amelyben a *Fanni hagyományai* szövegfelépítésének részletes tanulmányozása, valamint a tematikus elemzés kap helyet. Az író és a szerző bizonytalanságának megállapítása után itt a narrátor pozíciójának rögzíthetetlen-sége válik világossá, hiszen a történet folyamán négy narrátor különíthető el az események elbeszélésében. Annál is inkább feltűnő ez, hogy a háromszoros bevezetőben eleve két különböző eredetű hang szól, majd a naplók és levelek szövegéhez is két elbeszélő rendelhető, s ezzel ismét el-különböződőként, középpontmentesként jelenítődik meg a tárgyalt textus.

Ennek a különböző eredetű, folytonosan szétágazó szövegnek az egysége azonban Devescovi szerint a szerelmi diszkurzus erőteljes, megszakítások nélküli jelenlétében érzékelhető. A szerelmi történet elbeszélése, mint a *Fanni hagyományai* lehetséges olvasása véleményem szerint azonban túlságosan valamilyen (talán nem annyira szándékolt) egységesítő törekvésként jelenik meg, amivel mégiscsak visszasimíthatóvá válhat a *Fanni* az irodalomtörténetbe. Továbbá úgy látom, hogy ezzel a szöveg „hagyományos” regényként való olvasása is felerősödik. Így éppen ezért nem lehet véletlen az sem, hogy elkerülhetetlenné válik a történet pszichologizáló értelmezése, az események, a szereplők valósként elemzése (pl.: „Fanni amikor jobban megismerkedik özvegy barátnejával, Báró L.-nével, tanítónéját fedezi fel benne.” 140.), s ez mindenképpen visszavesz a tanulmány eddig tapasztalt színvonalából. E részletektől eltekintve azonban mégsem lenne jogos e fejezet értékeit kétségbe vonni, hiszen számos olyan elemzés kap helyet e részben, amelyek gazdagíthatják az eddigi értelmezéseket. Ilyen lehet például a nyelvhez való viszony, az önértelmezés hermeneutikai aktusa, az egyén és a közösség viszonya, a hiány és a vágy tematikája, a testi szerelem vagy a halálhoz való viszony stb. figyelmes vizsgálata. A szerző a *Fanni* korszakát szentimentalizmusnak nevezi, s ezt is jobban lehetett volna árnyalni, vagy ha nem volt szándéka a periodizáció, talán óvatosabban kellett volna eljárnia a kijelölésben.

Devescovi könyvének lezárásához sem egy hagyományos összegzést választ, hiszen a bibliográfia és a névmutató előtt egy *József, elmesélem* kezdetű levelet találhatunk, s nem nehéz kitalálni még elolvasása előtt, hogy ez a levél Kármán Józsefhez íródott. Egyes szám első személyű megszólalásával, levélformájával, alapvető diszkurzivitásával a *Fanni hagyományainak* írásmódját példázza, s visszatekintve válik explicitté mind az értelmezés vezérfonala, a szerelem mítosza és a haláltól való elvá-

laszthatatlanság, amelyek az írón kezdve, a szerzõn át, a narrátorokon s a szereplõkõn keresztül egészen az olvasókig mindenkit magukba foglalnak. A teljes könyvõn átívelõ önreflexív és erõsen szubjektív megjegyzések itt zárulnak le, a szöveg elemzésének befejezésével a megírás regénye is véget ér. Lezárva soraimat, nehezen mondhatnék dicsérõbb szavakat Szilágyi Márton szavainál a könyv hátsó borítóján olvasható ajánlásából: „filológiai kritériumok, történeti poétika és dekonstrukció ennyire szerves egymásba építésére aligha volt még példa a magyar irodalom-történet-írásban.”

(Budapest–Szeged, Osiris–Pompeji, 2000, 220 l.)

BÓDI KATALIN

Számunk szerzői

BERTA ERZSÉBET egyetemi adjunktus, Debrecen
BÓDI KATALIN doktorandusz, Debrecen
DÁVIDHÁZI PÉTER egyetemi docens, Budapest
DOBOS ISTVÁN egyetemi docens, Debrecen
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
GÖRÖMBEI ANDRÁS egyetemi tanár, Debrecen
IMRE LÁSZLÓ egyetemi tanár, Debrecen
Z. KOVÁCS ZOLTÁN főiskolai docens, Kaposvár
LEHÓCZKY ÁGNES szerkesztő, Budapest
LÓRINCZ CSONGOR doktorandusz, Budapest
RATZKY RITA irodalomtörténész,
a Petőfi Irodalmi Múzeum igazgatója, Budapest
S. VARGA PÁL egyetemi docens, Debrecen

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Győrei D. László
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

ISSN 0324 4970

Ára számonként: 200 Ft
Összevont szám: 400 Ft
Előfizetés egy évre: 800 Ft

Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Magyar Posta Rt. Vezérigazgatóság
Ügyfélszolgálati Koordinációs Iroda Hírlap Vevőszolgálatánál
(Budapest 1540, ingyenes zöldszám: 06 80 444 4444)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. félem. 12.)
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149.)

IRODALOMTÖRTÉNET

Benkő Krisztián, Devescovi Balázs,
Fried István, Gángó Gábor,
Jászberényi József, Márkus Béla,
Nagy Imre, Prágai Tamás,
Takács Judit, Tasi Réka,
Vattamány Gyula



2002/2.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2002. LXXXIII. évf., 2. sz.

Új folyam XXXIII. évf., 2. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTKAY HELGA

Szerkesztőség
Debreceni Egyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen, Pf. 52.
Telefon/fax: (52) 512-934
Titkárság: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSEI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

A Szemle-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., félem. 12.
Telefon: 337-7819

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2002/2. szám

FRIED ISTVÁN	
Jókai Mór „meta”-drámája (<i>Ki a „jószívű ember”?</i>)	161
PRÁGAI TAMÁS	
Aenigma és aposztrophé Kettős kompozíciós elv Balassi Bálint <i>maga kezével írt könyvében</i>	174
TASI RÉKA	
A popularitás egy változata a barokk prózában: Kelemen Didák prédikációinak dramatikus jegyei	188
BENKÓ KRISZTIÁN	
A „napló” mint alakzat (<i>Változatok a prozopopeiára XVIII–XIX. századi irodalmunkban</i>)	206
DEVESCOVI BALÁZS	
Mit lehet tudni <i>A falu jegyzője</i> első két kiadásáról, és mi következik ezekből az irányregényre nézvést?	219
GÁNGÓ GÁBOR	
Mese az aligátorról, a szalamandráról, a tengernagyról és a vízitündérről (A rezignáció és önigazolás Jókai-regénye: <i>Enyim, tied, övé</i>)	232
VATTAMÁNY GYULA	
„Eszmék és értékek borzasztó hullahegyén” A „feljegyzések” és a „test” szerepe Kuncz Aladár <i>Fekete kolostorában</i>	258

Műhely

JÁSZBERÉNYI JÓZSEF	
„Az Ember áll százmillio Én-ből” (<i>Egy fontolva haladó szabadkőműves polihisztor, filozófus: Aranka György</i>)	280

Szemle

NAGY IMRE

Szabó G. Zoltán: *A kézirattól a kiadásig*

Kölcsey Ferenc verseinek szöveg hagyománya

293

MÁRKUS BÉLA

Móricz Zsigmond, a *Kelet Népe* szerkesztője

297

TAKÁCS JUDIT

Szakíts, ha bírsz!

Szili József: „Légy, ha bírsz, te »világköltő«...”

A magyar líra a XIX. század második felében

305

TASI RÉKA

Knapp Éva: *Pietás és irodalom*

Irodalomkínálat és művelődési program a barokk kori

társulati kiadványokban

310

FRIED ISTVÁN

Jókai Mór „meta”-drámája

(Ki a „jószívű ember”?)

A színpadon megjelenített „idő” és a játékidő közötti feszültség, egybeesés, ezeknek problematizálása hasonlóképpen jelenik-jelenítődik meg, mint a prózai epika elbeszélő és elbeszélő ideje. Kiváltképpen a (francia) társalgási drámának és a belőle kinövő analitikus színműnek problémája „az előzmények” színre állítása, illetőleg megjelenítése az elmúlt és az elmúlra reagáló cselekmény egymáshoz való viszonyában. Az antikok és a XIX. század elején létrejövő „végtetdráma” fölöttes instanciája az *ananké* volt, amely mintegy kijelölte a drámai szituációt, ennek a szituációnak elmozdulási lehetőségeit, egy célirányos drámaiság felfogásában. A cselekmény előrehaladtával mind a tér, mind az idő fokozatosan egyre behatároltabbá-szűkebbé (helyenként szűkösebbé) válik, és az önmagára ismerés egyben a „szükség-szerűség” kényszerítő hatalmának belátását eredményezheti. Minek következtében a lényeges események a függöny felgördülte előtt már lejátszódtak, ezek feltárulása szabja ki a történések további menetét, gondolatosságát, s így az „elbeszélő” korábbi időszak és a megjelenített (jelenkori) periódus időviszonyai „aránytalanok”, hiszen esetleg évszázadok-évtizedek históriája bontakozik ki viharos gyorsasággal és ér véget a színműben. Goethe orfikus ősigéi közül az *Ananké, Nötigung* foglalja egybe e lét- (és ezáltal) drámafelfogást:

Da ist's denn wieder, wie die Sterne wollten:
Bedingung und Gesetz; und aller Wille
Ist nur ein Wollen, weil wir eben sollten,
Und vor dem Willen schweigt die Willkür stille;
Das Liebste wird vom Herzen weggescholten,
Dem harten Muß bequemt sich Will' und Grille.
So sind wir scheinfrei denn nach manchen Jahren
Nur enger dran, als wie am Anfang waren.

(Somlyó György kissé szabad fordításában így hangzik:)

S itt van megint, csillagok így jelezték:
feltétel, törvény s mind a vágy hibátlan
így telik be, mert így kell, hogy beteljék,
s az önkény feloldódik a szabályban.
A szívtől elmarják legkedvesebbjét,
szándék s szeszély megnyugszik a muszájban.
Szabadnak tűnve így lesz egyre szűkebb
kerete minden évvel életünknek.

S mert a társalgási drámában kibomlik a függöny felgördülte előtt lezajlott életek kavalkádja, sőt: bűnök, tévedések, öröklött fiziológiai (testi) jellemzők igénylik napvilágra kerülésüket, ennél fogva feloldásukat egy „drámai” kibontakozásban (hiszen „aller Wille / Ist nur ein Wollen”, illetőleg a látszólagos szabadságra ébredés annak tudásához vezethet, hogy az évek beszűkítik a cselekvéslehetőségeket, így az évek múlása a kezdet terét egyre összébb szorítja). Másfelől a társalgási dráma csupán „egyfelől” eredményezi az analitikus dráma közelítését az antikvitás értelmében felfogható tragédiához, a XIX. századi drámaértelmezések jórészt a klasszikával szemben a romantika antropológiai nézeteit formálják tovább, a drámában megképződő szubjektum behatároltságáról és e behatároltsága elleni – többnyire kudarcos – lázadásról hoznak hírt. Másfelől a végzetdrámai szerkezet sem veszíti el teljesen ebben a típusú drámában az értelmét, mindazonáltal nyitott marad a tragédiaként való értelmezhetőség dilemmája: tragikus hős-e, akiről kitetszik, hogy nincsen választási lehetősége; tragédia-e, vagy mindössze egy jóval korábbi, más által elkövetett „tragikus” vétség beteljesüléséről van-e szó. Ugyanakkor a társalgási dráma nem feltétlenül mutat a tragikus kifejlés irányába, részint a műfaji keveredés, részint (ezzel összefüggésben) a tónusvált(ogat)ó színmű mintegy előkészíti a nem feltétlenül az antik vagy a klasszicista „minta” szerint megalkotható középfajú színmű és/vagy vígjáték térhódítását. Talán ebbe a gondolatmenetbe illeszthető Molnár Ferenc igyekezete is, aki többnyire betartja a „hármasságot”, a klasszika színpadi téridős szerkezetét, s tónusvegyítése akként is jellemezhető, hogy a fentebb stílt a városi köznyelvvvel szembesíti, kontrasztív elemekként élve mindkét nyelvváltozattal.

Molnár Ferenc „technikailag” két legérdekesebbnek minősíthető drámája első megközelítésben problémamentesen gondolható el vígjátékként; mind a *Játék a kastélyban* (mely címével egyfelől a tónus- és drámatípus vegyítésére utal, amennyiben a *kastélyt* allegorikusan vagy metonimikusan fogjuk föl, míg a játék alighanem magába foglalja mindazt, ami a színműben megjelenítődik, a színmű-színpad-színház mindenhol jelenvalóságát, másfelől még a középfajú színműtől is bizonyos mértékig eltérít, hiszen a játék „vígjátéki” elemét látszik az előtérbe állítani), mind az *Egy, kettő, három* (amely egyfelől a „játék” ütemét, „tempó”-ját írja elő, másfelől viszont a kiszámítha-

tóságot és annak korlátait vonja be az értelmezésbe az egyfelvonásos elolvasása-megtekintése után) természetsszerűleg a harsányabb előadást, a vígjátéki effektusokat részesíti előnyben. Ugyanakkor aligha egészen problémátlan vígjátékinak, humorosnak vagy akár szatirizálónak minősíteni a *Játék a kastélyban* tétjét: miképpen jöhet létre egy előadás, a magán- és a színpadi-színházi élet mennyire választható szét, illetőleg milyen nehéz elkezdni egy színművet, mily nehéz ott befejezni egy felvonást, ahol a függönynek valóban le kell gördülnie. Az *Egy, kettő, három* tétje sem kevesebb: ha úgy tetszik, emberteremtés XX. századi, „kapitalista” módra; ha úgy tetszik: mikor lehet egyfelvonásnyi idő egyként elegendő erre az emberteremtésre és egy egyfelvonásos színműre, illetőleg: mikor szégyellje magát az emberiség...

Ami hitelesítheti Molnár Ferenc említett színműveit, az az önreflexió, amely inkább áttételesen, mint közvetlen utalás formájában alakítja műveinek, hiszen önnön színházi-színpadi, dráma- és prózaírói, ha úgy tetszik, fordítói és szövegírói tapasztalataiból vonja le mindazokat a következtetéseket, amelyek a *Játék a kastélyban* színműíró-rezonőrjének mondataiban hangzanak el. Egyszóval oly mértékben „önéletrajzi” ez a darab, hogy egy rendkívül sikeres, a nemzetközi drámaírói összeműködésben is szerephez jutó modernnek, manírnak, felfogásnak és emberképnek szembesülése következik be a századfordulós modernségnek Molnár Ferenc által (Schnitzlertől nem egészen függetlenül) tematizált nagy témáival, mint amilyen a látszat és a valóság, a szubjektív és az objektív „világfelfogás”, a személyiség és a szerep, az én meg a nem-én (rejtett, felettes, helyettesítő én) szembesülése, az objektívizáló szemlélet csődje. A tévedés-tévesztés vígjátéki helyzete ekképpen tragizálóba, tragikusnak érzettbe, tragikusba csaphat át.

Molnár Ferenc drámaírásának összetevői közül a kutatás teljes joggal említette a francia és a német komponenst, miképpen kisprózája szintén egybevetethető a századfordulós ausztriaival (Altenberggel és Alfred Polgarral); kiváltképpen arról van tudomásunk, hogy korai színműfordításainak „technikai” mozzanatai miként integrálódtak a drámákba. Az viszont kevesebb érdeklődést keltett, miképpen foglalható bele Molnár a magyar drámaírói-prózai hagyományba, részint, hogy a naturalista regényírás által meghonosított prózatípusnak a továbbgondolója-e, részint: a nagyvárosivá alakuló Budapest újságírása miként hasznosul Molnár oly műveiben, amelyek a tárcanovella vagy a karcolat műfaji címkével láthatók el, részint: a magyar színmű története mennyiben íródik felül Molnár drámaírásával. Ez utóbbit tekintve esetleg nem Szigligeti Ede és Csiky Gergely jelentéktelennek aligha nevezhető drámai oeuvre-je érdemel kitüntetett figyelmet; „előzményként” a Paulay Ede képviselte színházfelfogás újragondolására talán éppen úgy volna lehetőség, mint a Vígszínház (majd a Magyar Színház) több ízben emlegetett „alternatív” színházajánlatára. Ami azonban végképpen kiesett a viszonylag gyér Molnár-kutatás látóköréből, az Jókai Mór drámaírása, amely

messze nem kapta meg azt a kutatói érdeklődést, amit megérdemelt volna. A különféle áttekintő munkák – Vnutsko Berta kötetkéje,¹ továbbá a kritikai kiadás mérsékelten sikerült kötetei – ugyan a filológiai munka egy jelentékeny részét elvégezték, értékelésük azonban a szükségesnél óvatosabb, visszafogottabb. Az általam átnézett szakirodalom azonban némileg lebecsülő hangszívallyal emlékezik meg azokról a mozzanatokról, amelyek a ma horizontjából jóval érdekesebbeknek tetszenek, és amelyek szinte azt jelzik, hogy az idős Jókai a maga módján életműve tapasztalatait a szükséges és az odaillő önreflexióval szemlélte; nem túlzás azt állítani, hogy nem pusztán reflektált egykori írói teljesítményére, hanem önironikusan „idegenítette el” tőlük nézőit-olvasóit. A *De kár megvénülni* (1896) színházi hasonlattal jelzi regényszerkesztésének eltérését a szabályos-megszokottól: „Ekként előrebozsátottam a színlapot. / Mármost lássunk a maszkírozáshoz.” Még inkább ebbe az irányba térít *A világlátott fiú* című novella befejezése: „Én nyertem a legtöbbet: egy kész novellát, a mit csak le kell írni, s nem állok jót róla, hogy még népszínmű is nem lesz belőle.” A népszínmű elkészült, *Világszép leányok* címmel nem került színre. Ebben a darabban olvasható az alábbi mondat, Azari szájába adva: „Jaj édes Peti öcsém, te ezzel a sok okos beszéddel meg ezekkel a keserves nótákkal mind elrontod ezt a vígjátékot. Mind megsavanyodik tőle a publikum. Már nekem kell ezen fordítani.” A közönséghez-olvasóhoz „kibeszélés” egyáltalában nem új keletű találmány, a dramaturgiai ügyetlenségekbe beleszámított sok „félre” azonban a ma nézője-olvasója számára akár egy abszurd szituációt is megjeleníthet (jóllehet a kortársak számára mindössze információ-átadásnak számított). Ez a fajta műfaji korrekció, az okos beszédek és a keserves nóták kiiktatása a színműből részint egyoldalú(?) dialógus a kritikussal, aki eleve fenntartással viseltetik a népszínművel szemben (amelyben a boldog befejezéshez a keserves nóták is elvezethetnek, el szoktak vezetni), részint a „megakasztó” mozzanatként szolgáló drámai elem iránt érzett bizalmatlanság komikumba fordítása. Ugyanakkor a „hagyományos” drámafelfogás alapján (és ennek ad hangot Vnutsko Berta kötete) az efféle kibeszélés, „elidegenítés”, egy nem túlságosan művelt, vígjátéki szereplő „dramaturgiai” megszólalása a drámaíró „baki”-ja, zavaró tényező, így megrovandó.

Mindez a fölvezetés az alábbi tézisek igazolását készíti elő.

1. A *jószívű ember* természetszerűleg „alkalmi” színműve Jókainak, jelentősége azonban messze felülmúlja Jókainak egyéb és a korban sok mindenki másnak úgynevezett alkalmi színműveit.

2. Ez az alkalmiság ebben az egyfelvonásosban előnyére fordul át, lehetővé teszi azt, amit másképpen a színházi konvenciók szorításában nem vagy nemigen tehetett volna meg a szerző; a vállaltan önéletrajzi, a színházban szinte „kulcs”-műként előadott vígjátékot (Ujházy Ede Jókai maszkjában játszotta el a jószívű embert, a díszlet Jókai dolgozószozáját hozta be a színpad-

ra stb.) öntematizációs színdarabbá formálta, olyan metadramává alakította, amelyben a vígjáték tétje magának a vígjátéknak a megírása; vígjáték ez a vígjátékról; a megjelenített eseménysorozat olyan szituációs játék, amelynek során megszületik, előadódik a színházigazgató követelte színdarab.

3. Minthogy a sajtó apróbb-nagyobb híradásaiban, beszámolóiban azt hangsúlyozta, hogy az egyfelvonásos Jókainak egy napjáról szól, méghozzá a sajtó híreinek a színműbe integrálása révén, Jókai erőteljes rájátszása erre az önéletrajziságra valójában a Jókai-„mítosz” stilizációja, olyan (ön)ironikus színpadi beszámoló az élet mindennapjairól, amelynek jelenetezése a mítosz ellen hat, azt kiforgatja, a humorosba hajlítja, különös tekintettel arra, hogy irodalom (kritika) és hétköznap érintkezéseit, egymásba fordíthatóságát tematizálja. A kritikus színre vitele annak a parazita műfajnak karikatúrájával (is) szolgál, amelyet Jókai bírálói képviselnek, és amely valójában csak folytatása *A három márványfej* elbeszélő-kritikus vitájának, párbeszédének. Így a Jókai-életműbe illeszkedés közvetett úton történik.

4. Jókai hangsúlyozza az alkalmiságot, és egyúttal mindazt, ami ez ellen az alkalmiság ellen hat. Hiszen az önéletrajz nem „alkalmi” műfaj, a közönségben élő hiedelmeket az író és az írói legendárium táplálja, jellemzője az állandóság, a „jószívű” állandó jelzőként jelöli ki az ismétlődő szituációt. A jószívű ember egyetlen alaphelyzetbe kényszerül, ennél fogva nincsen jellemfejlődés, a variációs technika érvényesül, amit a megjelenített kritikus szüntelenül kétségbe von. Ám az alkalmi színmű nemcsak a sajtóban közölt eseményekre reagál, lényegében „referenciális”, ugyanakkor, ha úgy tetszik, nemcsak a környezeti realitásra vonatkoztatódik, hanem a kritikus viszonyulásában egy másfajta nézőpontot is színre hoz, s így a színpadra vitt realitás és az állandó kritikus tagadás eleve az irodalom, a színműírás, a vígjátéki szerkesztés „meta”-szintjére emeli az alkalmiságból következő leegyszerűsítettséget.

5. Mindez (hozzávéve, hogy az egyfelvonásos cselekménye körülbelül annyi idő alatt játszható el, mint amennyi ideig a cselekmény „valóban” tart) némileg feljogosít arra, hogy ezt a kevésbé emlegetett egyfelvonásost Molnár Ferenc drámaírásának előzményeként tartsuk számon. Messze nem azért, hogy önértékét túlbecsüljük, hanem inkább azért, hogy Jókainak a prózaírásban már korábban szemügyre vett, bár talán nem eléggé hangsúlyozott tájékozódását hangsúlyozzuk: szó sincs itt regényírói hanyatlásról, inkább erőteljes törekvést láthatunk itt arra, hogy megfeleljen a századvég kihívásainak. Jókai igencsak el akarta fogadtatni magát drámaíróként (is), pályája elején műfajaival nem vált el a korszak magyar drámaírói törekvéseitől, Szigligeti Ede drámai műfajai (népszínmű, vígjáték, magyar és antik történeti dráma) Jókainál is megelérhetők; pályájának az 1880-as évektől kezdődő szakaszában, mikor a Laborfalvi Róza képviselte klasszikus hagyomány már végképpen megszűnt tényezőnek lenni Jókai életében, megszorodnak a fris-

sebb, korszerűbb érdeklődés félreérthetetlen jelei. Ennek fényében értelmezhető és értékelhető *A jószívű ember* is, amely az alkalmi színmű külső formáját megtartva úgy formálja személyesebbre a színművet, hogy a színház ambivalenciájának „modell”-jéhez közelíti. A dialogicitás mintegy színpadi jellemző, ugyanakkor a színdarab „rétegzettségé”-ben megnyilatkozó „dialogicitás” az önértelmezés többletével gazdagíthatja a még oly jelentéktelen „drámai” tárgyat is.

Fő téziseim közlésével lényegében *A jószívű ember* jellemzését végeztem el, ehhez a kritikai kiadás sajtó alá rendezésének túlinterepretálás-számba menő megjegyzését illeszthetném, mely egyrészt egy Schiller-mű, másrészt egy Majakovszkij-mű közé helyezi el a Jókai-egyfelvonásost. Ez a – máskülönben nem argumentált – feltételezés nem azért hagyható figyelmen kívül, mivel Jókai más-más okból egyik művet sem ismerte, hanem azért, mert e művében Jókai mindenekelőtt a saját írói körén belül marad. Önleltetéséhez pályája egyes mozzanatait használja, színműesztétikáját a kritika negativitásban adja elő (megkockáztathatjuk, hogy a kritikus az egyfelvonásos legkomikusabb figurája), a színdarab nyelvjátékába a kritikus és a kritika nem lép be, ugyanakkor az önlegitimáló gesztusok sem mellőzik a komikus árnyalatokat. A leginkább a „jószívű” meg a kritikus páros jeleneteiből olvasható hallható ki a „pozitív” meg a „negatív” esztétika – mindkettő a Jókai-életmű kontextusába ágyazva, és mindkettő a kortársi irodalmi-esztétikai vitákkal szembeesítve. A számos utalás a korábbi Jókai-művekre (elsősorban a dalbetegek műveket összekötő funkciójára lehetne gondolni) az életmű folyamatos szerveződésére enged következtetni, így a léghajós jelenete például *A jövő század regényét* idézheti meg, nem pusztán a repülőgépekkel vívandó háború vízióját, hanem az örültek házában lejátszódó jelenetet, de akár előre utalhat a *De kár megvénülni* egy kitételére, miszerint bosszantó az állítás, amely a léggömbökkel megvívandó háborúkra vonatkozik. A színpadon falatozó-szalonnázó csángók jelenete az egyfelvonásosban az érzékeny jelenetekkel együtt, azokkal kontrasztivitásban alkotják azt az ideál-reál párost, amely más Jókai-színművekből szintén visszaköszön. A kritikus eleve megkérdőjelezi a színpadra vitt csángók létezésének realitását, majd az említett jelenet-höz az alábbi megjegyzést („kritikát”) fűzi: „Ez botrány! Szalonnát hozni a színpadra! Ezt még Zola sem engedte meg magának.” Majd még konkrétan: „Ah jaj! szalonnát nem így kell enni! Magyar ember nem felülről lefelé nyiszálja a szalonnát, hanem alulról fölfelé.” A hat csángó megjelenése kortársi politikai manővert idéz meg, Zsuzska, „egy becsületes tót leány” „népetimológiái”-val a félreértéseket halmozza (Bukovinát Bukoviczaként mondja, a „vén” Uz Jánost Vénuszként nevezi meg, *Örkényi Náni* ifjú hölgy szerinte az *öreg mámi* névre hallgat). A kritikus eleve hitetlenkedik – a valóságosság jegyében. A „jó szív” – úgy véli – nem drámai tárgy. „Ha tragédia akar lenni, akkor abszurdum, mert jószívű ember nem lehet tragikus hős: ha pedig

komédia, akkor frivolitás, mert a jó szívet nem szabad nevetségessé tenni.” Az irodalomnak ez az „etikai” felfogása (itt természetesen a komédia keretei közé szorítva) nem áll oly nagyon messze azokétól, akik Jókait könnyedsége, népszerűség-hajhászása, felületes emberismerete stb., stb. miatt marasztalták el, nem utolsósorban azért, mivel romantikájával nem felelt meg azoknak a pragmatikus (bár idealizáló) igényeknek, amelyek egy szűk körű realista-felfogásból következnének. Így Jókai (a Zola-utalást már idéztem, amely mindössze a színpadi realitás egy változatát ítélte meg) nem tett eleget annak az „elvárás”-nak, amely a verses epikában Arany Jánosnak, a prózában Kemény Zsigmondnak a műveiből merítve utal az epikai hitel érvényesítésének követelményére mint alapvető feltételre.

Más kérdés, hogy a kritikusok egy részének reflektálatlan Arany- és Kemény-ismertetései milyen mértékben feleltek meg Arany és Kemény törekvésének a lélektanilag megalapozottabb cselekményfejlesztésre. Mindenesetre *A jószívű ember* kritikusa, ha szükséges, fizioológiás ellenérveket is használ, ha a jószívű ember darabjának tárgyáról szól: „Egyébiránt jó szív nincsen is a világon, mert a szívnek semmi egyéb feladata nincs, mint a vérkeringést fenntartani.” S ha még ez nem lenne elég, érkezik a világirodalmi példa: „Shakespeare nem teremtett jószívű embereket soha.” Majd ennek az „esztétiká”-nak földközeli változatával szolgál a kritikus: „A jó szív, ha mézeskalácsból van, akkor van értelme. Aztán árvizet akarni megállítani jó szívvel! Nem jó szív kell oda, hanem jó szivattyú. Ez a darab meg van bukva.”

Két közbevetőleges megjegyzés kívánczik ide.

1. A kritikus mondatai gyakran végződnek felkiáltójellel. Ez egyben színi utasításnak is felfogható, a kritikusnak emeltebb hanghordozással kell megszólalnia. Mintegy ellentmondást nem tűrő hangon, amely „ab ovo” elutasítja a jószívű ember-szerző magyarázatát, de azt a látványt is, amely a szobában – a színpadon a szeme elé tárul. Szavai és a látvány között nincsen megfelelés, ezt hidalja át „esztétikájával”, amely a látottak átértelmezése. Ugyanakkor, miközben részint idealitáson, részint írói önkényeskedésen, részint naivitáson kapja rajta a drámáját írni készülő, azonközben nem a tárgyhöz szól, hanem az általa tárgyként minősítetthez.

2. Jókai – a század számos szerzőjéhez hasonlóan – a neológusok közé tartozott, sosem riadt vissza bárminemű „terminológia” magyarosításától, szófaragásai ritkábban maradandó értékűeknek bizonyultak, gyakorta nyelvújítási szótárral vagy éppen Jókai-szótárral érthetők csupán meg. Latinizmusai és néhol germanizmusai (és ebben Jósikával és részben Keménnyel is rokon) szintén a kor szóhasználatát idézik. A kritikus e tirádája végén az „Ez a darab meg van bukva” oldalvágás, az ortológusok nyelvművelésével incselkedik, mikor az ortológusokhoz némi közelségben látható kritikus szájába olyan mondatot ad, amelyet a kor ortológus nyelvészete feltehetőleg germanizmusnak minősített volna („A darab megbukott” helyett áll a kitétel).

A közbevetés után vissza *A jószívű emberhez*. A főszereplő színművet készülni, amelyet az árvízkárosultak javára rendezett előadáson mutatnának be. A kritikus célzása a darab-egészre vonatkozik, amikor még csak előkészületre kerül sor. A továbbiakban a jószívű emberhez érkezők jelenetei következnek, részint apróbb történetek bomlanak ki, részint a segítséget-támogatást kérők mondják el, mit akarnak. A szerkesztés ügyességét dicséri, hogy minden jelenet csupán rész az egészből, egyetlen jelenet sem játszódik le az elejétől a végéig, minden jelenet „elakad”, egyik sem ér véget, sőt, az egyes jelenetek egymásba érnek; jó darabig úgy kezdődik az új jelenet, hogy az előző befejezetlenségével kielégületlenül hagy. Ráadásul meglehetősen különönmű figurák lépnek be a szobába – a színpadra –, történeteik nem mutatják az egymásba/egymáshoz kapcsolódás lehetőségeit. Ami mégis sejteti, hogy az alkalmi egyfelvonásos nem érhet anélkül véget, hogy az egyes rész-történetek ne kapnának valamiféle megnyugtató befejezést, a kritikus megannyi közbeszólása, történetértelmezése, a jószívű ember rezignált magatartása, „bölcssége”, amely keretet ad az egymásra torlódó eseményeknek. Ez a „keret” teszi lehetővé, hogy az események egyszerre két szinten játszódjanak: az úgynevezett realitásén, az autobiografikus esetlegességeken, amelyeknek az a rendeltetésük, hogy az egyes jeleneteket a „beavatottak” számára érthetőbbé tegyék (és erről a sajtó gondoskodott), valamint a már említett „meta”-szinten, amely már a bevezető mondatokban, igen halványan körvonalazódik (hiszen a jószívű ember elvállalja a színdarab megírását, és időnként vissza-visszautal erre a vállalásra azáltal, hogy az újonnan belépő figurát a színmű figurájaként jegyzi föl, akképpen, ahogy a színlapon majd állni fog, illetőleg akképpen, ahogy a nyomdába adásra előkészítetten megelőzi a színművet). A jószívű ember eleve fölényben van a kritikussal szemben, hiszen nem játssza ki minden kártyáját, tartogat számára (csattanóul) meglepetést. Az első figyelmeztetésre a magahitt kritikus nem figyel föl, pedig a harmadik jelenés csattanójából sok mindenre következtethetne. Az „ismerős” meg a kritikus egymásra lelnek, a színi utasítás szavait idézve: „disputálni kezdenek: a könyvtárhoz ráncigálják egymást, a könyveket kiszedik, Kritikus ócsárolja, Ismerős magasztalja őket”. A zárójel bezáródik, körük záródik, a jószívű megszólalhat: „No, hála az égnek! Ezek most összeakadnak, azalatt én folytathatom: »Személyek: egy kritikus«.” Természetesen nem folytathatja, hiszen Zsuzska bejelenti a következő szereplőt, s ezzel megkezdődik a negyedik jelenés. Ám a kritikus „személyként”, illetőleg *A jószívű ember* című vígjáték szereplő személyeként beíródik a darabba, léte színműbeli léte révén igazolódik, egy lesz a szereplők közül, s a továbbiakban már félreérthetetlenül, „kinyilatkoztatva” csak azt mondhatja el (és csakis úgy), amit-amiként a szerző a szájába ad. A kritikus nem akar, nem képes erről tudomást venni, úgy véli – legalábbis kijelentései erről árulkodnak –, hogy végig őrzi kritikusi személyiségét, ő maga az írandó darabon kívül marad, és

így a maga szigorú drámaesztétikája horizontjából ítélheti meg (el!) az írói tervet és „megvalósulások”-at. Csakhogy a szigorúnak tetsző szavak is a színmű során, sőt magában a színműben hangzanak el, lényegében a színmű eseményeinek „tükré”-ben kapják meg értelmüket. Ennek következtében ez az „értelem” erősen viszonylagossá válik, igazságtartalma megkérdőjeleződik. A kritikus létmód mintegy anti-esztétikaként fogalmazódik. Hiszen a kritikus tagad, kifogásol, a nyilvánvalót sem fogadja el. A jószívű ember és a kritikus viszonyulása a színműben létrejövő figurákhoz és az eseményekhez mintha Hauser Arnold megjegyzése szerint alakulna: az írás közben teremtődő „valóság” és az ezt a „valóságot” el/befogadni képtelen kritikus (mint szintén ennek a „valóság”-nak terméke/alakja) vitája a megengedő és a rigórozus felfogást tekintve tér el egymástól. Hauser Arnold szerint: „Az igazi műalkotások korántsem a követett formaelvek szigorúsága révén különböznek e művészet alkotásaitól, ellenkezőleg, ama szabadság által, ahogyan ezeket az elveket értelmezik és követik. Inkább azok a szabályok szigorúak, hajthatatlanok és kérlelhetetlenek, amelyekhez a tömegművészet termékei tartoznak.”² S ha éppen Jókai életművét szem előtt tartva aligha osztható is Hauser elitárius művészetszemlélete, annyi azért hasznosítható belőle, hogy színművünk kritikus a konvencionálisabb irodalomfelfogást képviseli, szóvá tévén a színmű végén okvetlenül bekövetkező kiegyenlítődés esetleges elmaradását: „Micsoda hibás kompozíció. Őt leányt hozni színre: s csak egyet adni férjhez.” A másik kritikus megjegyzés inkább a tanácstalanság önkéntelen kivallása. Amikor a „drámaíró, genie (*egymást galléron fogva hozzák*)”, egymást plágiummal vádolják, nem csekély kárörömmel szólal meg a kritikus: „No uram! Most lássuk, hogy hol van az a deus ex machina, aki önt ebből a kelepceből kirántja?” A kritikus ugyan – amiként *A jószívű emberben* megjelenítődik – nincs felkészülve erre a kissé képtelen, az irodalomra/irodalmi életre vonatkoztatott, noha némileg drámaiatlan jelenetre, hiszen az ő szabályrendszere szerint efféle vitára nem létezik drámai megoldás, legfeljebb az egyik fél (etikai) elmarasztalása. Amit szóba hoz, a deus ex machina az antik és a klasszikus/klasszicista színművek hatásos befejezése, amelynek megelégedésére nem bizonyosan véli képesnek a jószívű ember-drámaírót. Az „isten” a gépezetből ezután jelenik meg; a 19. jelenést a kritikus mondatai zárták, a 20. jelenést a léghajós betoppanása nyitja: „*Léghajós (hozza nagy triumfussal a találmányát. Egy szivaralakú hajóminta, hátul propeller szélkeleppel, oldalt négy szárnyal, fenntartva egy guttapercha léggömb által)*”, azaz az isten a gépezetből helyett ember a gépezettel. A léghajós szavai aztán más vonatkoztatási rendszerbe helyezik az elhangzottakat: „Itt van! Megvan. Testté változott”, akár szakrális utalásnak is tekinthetnők, teremtésnek, amely egy új lényt hozott a világra, kiváltképpen a *testté változott* emelheti be a *létre* ébresztett emberi tényezőjét. S a folytatás: „Uraim és hölgyeim, itt van az én repülőgépem. Tökéletesen új szisztéma. Az egész teória az erők ellentétein

alapszik. A repülőgépek a legközelebbi háborúban a legfőbb szerepet fogják viselni." A színre lépés egyben „konferálás”, a nézők, a színpadon jelen lévők megszólítása, a „jóindulat megnyerése” egyben az elmúlt jelenetekre vonatkoztatható, hiszen a jószívű meg a kritikus, majd az előző jelenet veszekedő felei részint a teória, részint a drámaírói gyakorlat szerint reprezentálják az erők ellentéteit, majd az idézet utolsó mondatában mára szokatlanná vált szerkezetben (szerepet visel) történik utalás a színházra, nevezetesen a szerep révén, csakhogy éppen a „szerepet játszik” szerkezet (talán tudatos) elkerülése egyben eltérít a színjátszástól. Hogy aztán a léghajós monológjának más részei megint az irodalmi(as) névadás révén visszahozzák a színházasdit. A poroszok eszerint a „Maulmacher”-rendszer alapján építik meg repülőgépeiket, az oroszok generálisa *Svihakovics*, az olaszok feltalálója *Scaramuccio* (színházközelbe léptünk!), a törököké *Ali Csalafinta*. A repülőgép üzembe hozása szétzavarja az utolsó jelenetekre a színpadra hozott szereplőket, a jószívű Zsuzskával és a kritikussal marad egy pillanatra a színpadon: „No hála istennek, egyedül maradtam. Már most láthatok a dologhoz. (Meglátja a Kritikust az íróasztalnál.) Dehogyan maradtam. Ezt még a repülőgép se mozdtítja el.” Ahol írásra kerül a sor, ott jelen van a kritika, az író munkája közben sem menekülhet a kritikustól. A 21. jelenésben feltűnik a darabot megrendelő igazgató. A jószívű még mindig nem adja ki magát, előbb megijed (a színi utasítás szerint); ám az igazgató kérdésére: „Hát uram, barátom, kész-e a darab?” – öntudatos választ ad: „Barátom, uram. Már el is játszottuk!” Ezzel nemcsak az olvasó-néző „megtévesztése” teljesedik ki. Bár az, hogy színdarabot lát-olvas, egy pillanatra sem lehet kétséges. Hanem az egyfelvonásos során makacsul ismétlődő írói jegyzés (nevezetesen – mint láttuk – a szereplők névsorának fölírása, mint a színműre készülődés jelzése) fölértékelődik, a leírás, kimondás merő gesztusból motívummá hangsúlyozódik, s mintegy tagolja a szerkezetet. Ám az csak a „jószívű” utolsó mondatából tetszik ki, hogy ez a leírás, kimondás legfeljebb a szereplők szerzői bemutatását szolgálja, hiszen a színmű előadása „folyamatba tétetett”, a jószívű ember első mondatától zajlik („Szép feladat! Kiöntött az árvíz, s most azt én szárítsam fel egy árkus papírossal. Adtak egy gombot, hogy varrjak rá egy télikabátot. A cím megvan: »A jószívű ember«. Ehhez én most írok egy darabot. Délig meglegyen, mert estére elő akarják adni. – Fél nyolcra. – Talán hozzájutoz még. (Leül az íróasztalhoz s elkezd írni.)” Ezen a ponton közbe kell vágnom. Ha az első jelenés kijelöli (kettős értelemben) a színmű tárgyát (nevezetesen egyfelől azt, amiről a Jókai Mór tulajdonnévvel ellátott szerzői funkció megnyilatkozik, másfelől azt, ami e szerzői funkció gyakorlása során létrejött elképzelésben realizálódik), a befejezés egyben a leleplezést is szolgálja, szintén kettős értelemben: egyrészt a vígjátékok évezredes rendje előírja a megtévesztés, a félreértés kiegyenlítődését, mikor minden a helyére kerül, az alkalmi színmű nemcsak elkészül, hanem el is játszódik, másrészt fény derül

arra, hogy a drámaírói bejegyzések (azaz a szereplői névsor idézőjelbe tett, tehát nyomatékosan megszólaltatott említése) mintegy irányítják a „játékot”, nemcsak a készülődés, hanem a megvalósulás kronológiájában. Eszerint adódik a lehetőség: az alkalmiság visszakapcsol a *commedia dell’arte* egy változatához, másképpen szólva: a rögtönzésszerű előadás „modernizált” variánsához, amelyben csupán szereplői körvonalak vázolódnak föl, a megszövegezés a hagyományok alapján a szereplőre marad. Ezt a feltételezést támogatni látszik a szereplői névsor, senki nem tulajdonnéven neveződik meg, hanem mintegy típusként, kezdve azon, hogy „Személyek: Egy 48-diki ismerős”, folytatva: „Személyek: egy kritikus” stb., egészen addig, hogy a jószívűként emlegetett házigazda minduntalan megkísérli, hogy folytassa a határidős darab e típusok által halasztódó írását. Adódhat egy másik (értelmezési) lehetőség is: a vígjáték előadása a színházi előtérben kezdődik (vagy még korábban: a sajtó híradásaival), így a színlap megtekintése már kijelöli a kereteket, a helyszínt és az időt („Történethely: egy írónak a dolgozószobája. Idő: mindennap”), amely az egyik felfogás szerint lehetne a mű eljelentéktelenítése, azaz alkalmiságának kiemelése, más felfogás szerint rájátszás a néző-olvasó ismereteire, csupa olyan szereplő színpadra állítása, akivel a néző-olvasó „mindennap”-jaiban, lépten-nyomon találkozhat. Ekképpen a referencialitások valójában hivatkozások az olvasó-néző ismereteire, így szerző és olvasó/néző „horizont”-jának össze/egybeolvadása előtt nincsen semmiféle akadály. S ez visszakapcsol a modernizált *commedia dell’arte*-tézishez, hiszen a kialakult szerepfunkciókhoz alkalmazkodik az előadandó darab, a történések a hagyományok szentesítette körön belül maradnak – ellenben játéklehetőséget biztosít az időszerűsítés. Ha a sajtó Jókai vígjátékának előkészületeiről tudósított, a vígjáték módot talált arra, hogy reagáljon a sajtóra, a sajtó sokirányú (politikai, nemzetpolitikai, társadalmi, társasági, a divatot illető, fél-tudományos stb.) híryanagára. S ezen keresztül mintegy tükröt tartson a XIX. század végi magyar világ „természeté”-nek. A „jósívű” ígérete: „Dráma tíz képben, egy előjátékkal”, módosul, az első jelentéssel kezdődik a vígjáték és a kurta huszonegyedikkel zárul. A jószívű töprengései nyitják, s a kritikus szavai zárják: „Én már ki is füttyültem. Itt a kritika.” („*Függöny legördül*”). Összeolvasva a négy megnyilatkozásból álló huszonegyedik jelenést, az alábbi megjegyzéseket tehetjük.

1. Az előadott vígjáték a huszadik jelenéssel ér véget, a huszonegyedikben betoppanó „igazgató”-nak tudomásul kell vennie, hogy egyrészt a színművön kívül maradt, mivel az nemcsak elkészült, hanem el is játszották már a szereplők, másrészt azt, hogy alkalmi és nem-alkalmi lett a színmű, hiszen korántsem szokványos az olyan „alkalmi” színmű, amelynek szereplője a szerzője is, kritikusja is.

2. Ennek következtében az ígélet akként módosul: az első jelenés fölfogható prologusnak, a huszonegyedik epilógusnak, ám az első inkább lehetne

„szerves” része az előadandó, illetőleg előadott színműnek, hiszen az utolsóban a jószívű kilép szereplői státusából, csupán szerző-funkciójához ragaszkodik.

3. Amennyiben – ennek ellenére – úgy véljük, hogy az önleleplezés szintén „szerves” része az eljátszott színműnek (ironikusan szólva, a brechti típusú elidegenítő effektus egy korai előzményeként, ám ez a túlinterpretálás veszélyével fenyeget), akkor a „meta-dráma” változat szinte hibátlan, de legalábbis hézagatlan kicsengésével számolhatunk, hiszen az ön-leleplezés belekomponálódik a darabba, a megrendelő igazgató is csupán „játékos”, a fikcionalitást következetesen játssza ki/végig a vígjáték, sőt: csattanóként a befogadás is befoglaltatik a műbe. Minthogy a kritikusé az utolsó szó joga, és foglalkozásánál fogva él jogával, kettősen jelöli meg a befogadás irányát. Az egyik a szerző megfogalmazta-érzékelte kritikus-funkció következetes megvalósulásaé: az állandó ellenkezés, számonkérés, hivatkozás esztétikai-irodalmi-műfaji-poétikai szabályrendszerre, amelynek a készülő-előadott színmű nem tud, nem akar, nem képes megfelelni. Az „Én már ki is fütyültem. Itt a kritika” ennél fogva a színműben az egyetlen következetes állásfoglalás nyelvbe foglalása. A színmű szerzője csupán a szereplő-funkciókat körvonalazza, a megszövegezés rögtönzésszerűségével egyben egy kevésbé kötött, laza történetészövésű színmű mellett látszik szavazni, s ezzel nemcsak az alkalmi darab műfaji sajátosságai szerint jár el, hanem egy nem akadémikus irodalomfelfogásnak kínál teret. Hiszen olyan kis semmiségek, mint például egy kalapcsere, legföljebb a frivolabb, franciás társasági vígjátékokban járnak dramaturgiai következménnyel. Elképzelhető azonban a kritikus csattanójának egy másik értelmezése: ez a kritika destruktivitásánál fogva ironikusan szemlélendő. Végül is a rövid határidőt betartják, jöllehet a „prológus” két részre tagolja a színmű életpályáját: a megírásra és az előadásra. Ez egyébként a hagyományos színmű-sors. Hogy az utolsó jelenetből, az epilógusból megtudjuk, hogy a jelentés-adás/-szerzés folyamata egybecsúsztatja a két fázist, azaz a megírás egyben előadás, illetőleg az előadás a színmű keretének kitöltése, más megvilágításba helyezi az egymásutániság meg az egymásmellettség „fogalmát”, és a befogadást nem „harmadik” tényezőként foglalja bele a színműbe, hanem „szerep-funkció”-ként. A kritikus szavai lényegében a színműben olykor elhangzó kifogásait összegzik, az utolsó előtti jelenetben a kritikust a jószívű íróasztalánál(!) látjuk. Ugyanakkor az utolsó mondat („Itt a kritika”) ugyancsak többféle megfontolásra ad lehetőséget. Vonatkozhat az ezt megelőző mondatra, arra, hogy a kritikus folyamatosan és végül kifütyülte a darabot, de vonatkozhat arra is, hogy az egész színmű: önmaga, annak előadása és (ön)kritikája, hiszen a kritikus is önmaga, de egy is a szereplő személyek közül; bármennyire élő modell után készült (egy elképzelhető kortársi „olvasat” szerint), megakasztó tényezőként, ellenpólusként, alternatív megoldást javasoló személyként dramaturgiai funkcióval

rendelkezik. Így hozzájárul a színmű történéseihez; nem lesz ugyan fontosabb alakja azáltal, hogy a kritikus zárja a szöveget, még hozzá a *kritika* szóval, viszont az alkalmisággal hangsúlyozottan együtt járó befogadás (hiszen meghatározott, közvetlen, nem irodalmi cél érdekében él irodalmi eszközzel a megbízott szerző) megkaphatja azt, ami megilleti.

A könnyed, rögtönzésszerű vígjáték a Jókai-életmű fontosabb darabja annál, ahogy eddig számoltak (illetőleg nem számoltak) vele. A „hanyatló” Jókai friss tájékozódásáról értesülünk, arról ugyanis, hogy egyre növekszik székepszise az irodalommal, élet és irodalom összejátszhatóságával, egyáltalában arról, valójában mennyire „hű a haladékony időhöz”. Regényeinek és részben színműveinek tanúságtétele szerint az 1880-as évektől kezdve egészen más műveket írt, mint annak előtte. Mást – nem annyira a történetfejlésztés sémáit elvetve (hiszen „romantikáját”, jöllehet némileg módosult formában, őrizte utolsó regényéig), inkább a korábban bevált, sikeres „sémák” újragondolását illetőleg, ironizáló árnyalattal színezve ezek önkomentárjait. A *jószívű ember* betéttörténeteiben (a képviselőválasztásra utaló mondatokban, az egymást nem ismerő párok egymásra találásában) ott a régebbi alkotások történetfejlésztési lehetősége, ám azáltal, hogy e „nagy” témák egy alkalmi vígjáték lehetőségei szerint rövidülnek, jelződnek, a történet csupasz váza a történetek esendőségét mutatja föl. Ugyanakkor a történetté válás, az írás mint történet új esélyt kínál az író meg az irodalom számára. Az erre a tárgyra lelés Jókait egy „megszenvedettebb”, „irodalmibb” dialogicitás irányába mozdította el, irodalmi termésének újragondolására készítette, az intratextuális utalások fölerősítésére. Ennek aztán az lett a következménye, hogy a régebbi regény-„poétika” folytathatatlanak látszott, illetőleg az elbeszélő mellé helyezte az elbeszélés józanabb szemlélőjét, a történések így kettős figyelemtől kísértetnek. A kortárs olvasó nem idegenkedhetett Jókai humorától, viszont kétségeket ébreszthetett benne az elbeszélésre reagáló, az elbeszélésből kibeszélő, egy ironizáló befogadást intencionáló másod-narrátori „modor”. A *jószívű ember* egy alkalmi vígjáték kereteibe illeszti azt, amit a periódus regényei kidolgozottabban valósítanak meg. Egyben ez a színmű jelzi, hogy az idősödő szerző ötletei nem fogyatkoztak meg, a műfaji újítás-hoz elegendő tartalékkal rendelkezik. Arra (is) ösztönöz ez az egyfelvonásos, hogy érdemes Jókait „másképpen” olvasnunk, egyáltalában nem bizonyos, hogy a nemzeti romantikus fennkölt poézise változatlanul föllelhető a kései Jókai-művekben. Lehetséges, hogy Jókai „modern” szerző?

(A hivatkozott Jókai-művek lelőhelyei: JÓKAI Mór, *Drámák*, III, sajtó alá rend. RADÓ György, Bp., 1974, Vasárnapi Ujság 1888-as évfolyama.)

1 VNUTSKÓ Berta, *Jókai Mór drámai munkássága*, Bp., 1914.

2 HAUSER Arnold, *A művészettörténet filozófiája*, Bp., 1978, 276.

Aenigma és aposztrophé

Kettős kompozíciós elv Balassi Bálint *maga kezével írt könyvében*

I. Poétika és retorika

Aposztrophé című tanulmányában – részben Northrop Frye ismert meghatározására hivatkozva (mely szerint a vers „kihallgatott monológ”), részben azon túllépve – líra és aposztrophé, vagyis poézis és egy retorikai alakzat (a megszólítás) azonosításának lehetőségét mérlegeli Jonathan Culler.¹ Ezzel egy műfaj kérdését veti fel. Az ily módon értelmezett aposztrophé nem a retorika egyik alakzatának, hanem poétikai kategóriának, sőt, a poétika „alapelvének” mutatkozik. De mennyiben alkalmas egyáltalán egy retorikai kategória, az aposztrophé, illetve a retorika vizsgálata (a reneszánsz) poétika sajátosságainak meghatározására?

Balassi rétori képzettségét már Eckhardt kiemeli;² az álcicerói (cornificiusi) *Retorica ad Herennium* konkrét hatására is következtet az egyik Célia-vers alapján: az exclamatio (önmegszólítás), pronuntiatio (témakifejtés), sententia (általánosítás), afferre contrarium (ellentét), exemplum (mitológiai példák) és conclusio (összegzés) versben pontosan követhető szerkezete megegyezik az idézett retorikai mű által javasolttal. Külön kiemelendő, hogy az exclamatio természetesen, de az elemzett esetben a conclusio is megszólítás, vagyis aposztrophé.³

Eckhardt egy másik tanulmányában is visszatér Balassi és a retorika kapcsolatához: a *Balassi Bálint írói szándéka* című írásban⁴ egy különös „félreolvasás” tényét (vagy hipotézisét) fogalmazza meg. Míg Balassi célja az „írói tudomány”, vagyis a retorika fejlesztése, kortársai az „udvarló célzat”-ot veszik ki verseiből.⁵ Ebben az írásban Eckhardt – a *Végek dicséretére* hivatkozva – a Pléiade költőinek hatását jelzi, konkrétan a himnusz vagy óda műfajának megteremtését eredezteti a humanista poétáktól. Ez a példa persze végső soron ismét az antikvitáshoz vezet: „...az antik retorika szerkesztési technikája nélkül – írja – még csak eszébe se jutott volna a magyar költőnek, hogy ilyen alakban mondja el a végek dicséretét.”⁶ Ám a műfajt végül mégsem a szerkezettel, hanem a megszólítással jellemzi! A „tetszés szerinti tárgyak vagy dolgok” (egy tücsök, egy ecset, egy harang, a cseresznye, április hava, egy galagonyabokor), vagyis egy élettelen dolog élőként való megszólítása,

egyfajta antropomorfizmus az az – Eckhardt által kiemelt – retorikai forma, amit az ódaköltő Balassi ezen poétáktól tanult volna el.⁷

Eckhardt, Balassi retorikai ismereteit bizonyítandó, említi a „versszerző találmány” kifejezést is, amellyel a tudós poéta az „inventio poetica” kifejezést magyarájtja; Eckhardt a fogalom által jelölt műveletet minden további megfontolás nélkül a „retorika előírta legelső művelet”, az „anyagtalálás” egyenértékésének tartja.⁸

Egy újabb keletű vita jelzi, hogy ez a döntés nem egyértelmű: míg Horváth Iván az „inventio poetica” terminus általános elterjedtsége (vagyis lényegében egyfajta retorikai értelmezése) mellett érvel, Pirnát Antal szerint az „inventio” éppen poétikai értelemben nem használatos szélesebb körben; Balassi „saját” poétikai kategóriájának kell tartanunk.⁹ Horváth Iván könyvéhez való hozzászólásában Kőszeghy Péter az inventio fogalmát – Boccaccio alapján – meggyőző módon a fikció területére határolja be,¹⁰ ezzel a véleményével válaszában Horváth Iván is egyetért.¹¹ Komlowszki Tibor 1992-es publikációjában a következőképpen összegez: „Nem tudjuk, hogy Balassi használt-e, hasznosított-e, s ha igen, milyen poétikát vagy poétikákat.”¹² Mégis, ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy a XVI. század második felében számolni kell az arisztotelészi *Poétika* térnyerésével (amivel nem állítom közvetlenül, hogy Balassi akár magát a *Poétikát*, akár valamely interpretációját ismerte volna, bár ennek a lehetőségét sem tartom kizárhatónak¹³), akkor indokolt felvetni az arisztotelészi fogalmak, például konkrétan a „mimézis” (imitatio) értelmezésének szükségességét. A „mimézis” egyaránt jelenthet „másolást” és „fiktív ábrázolást”, ahol „az utánpótlás... gazdagabb lesz az eredeténél”; a fogalom jelentésének széles körét jelzi továbbá, hogy „a költő akkor is valami olyat »utánoz«, ami művétől függetlenül már eleve megvolt, ha ez a valami a maga egyediségében nem fordult elő”.¹⁴ Ám ha az arisztotelészi *Poétika* terjedő népszerűsége révén a XVI. század derekán a mimézis fogalma előtérbe kerül is a kor költőinél, nem lehetünk bizonyosak abban, hogy az arisztotelészi *Poétika*nak megfelelő értelemben. Az olasz reneszánsz irodalomelméleteit vizsgáló Bán Imre meglehetősen skeptikus ebben a kérdésben. Igaz, hogy az olasz irodalmárok hangsúlyozzák a „valószínű” ábrázolásának követelményét a művészetben, de az arisztotelészi mimézist leginkább a klasszikusok utánzásával azonosítják.¹⁵ Ugyanakkor éppen Zsámboky munkásságát elemezve fentebb említett művében Téglásy bemutatja, hogy a *Poétika* kategóriáinak sajátos értelmezése alakul ki Pozsonyban a tizenhatodik század hatvanas éveire. Zsámboky *Emblemata* című művében (1564) a szintén népszerű horatiusi poétikát kívánja – sikerrel – az arisztotelészivel összeegyeztetni; mégpedig „az igaznak tetsző látvány” fogalmán keresztül. Zsámboky az imitáció programját hirdeti meg, de lényegében „az invenciózus művészetet mutatja be”.¹⁶ A két fogalom, imitatio és inventio egymásba csúsztatását, mely során utóbbi mintegy „elnyeli” az előbbi tartal-

mait, rendkívül jelentős poétikatörténeti fejleménynek tartom; ezen feltételezhető interferencia következtében az arisztotelészi mimézis itt felbukkanó interpretációját *megjelenítésként* értelmezem.

E fogalom alapján viszont ismét nem következtethetünk közvetlenül Balassi költői gyakorlatára. Először is, egyáltalán nem biztos, hogy a költői gyakorlat az elmélettel szoros összhangban marad, vagyis az eredmény egyenesen következik a teóriából (hiszen a műalkotás létrehozása nyilván nem teljes mértékben tudatos folyamat). Továbbá ha ismerte is Balassi a szóban forgó, saját korában meglehetősen újszerűnek ható, „modern” poétikákat (mondjuk egészen konkrétan Zsámbokyt vagy Ellebodiust), nem biztos, hogy ezek alkalmazását feltétlenül tükrözik az általa alkotott művek. De azt sem zárhatjuk ki, hogy Balassi – akár a *Poétikát* tanulmányozván, akár valamelyik interpretátor szövegét – saját álláspontot alakítson ki az arisztotelészi mimézis értelmezésében.

Ha a megjelenítés fogalmát felvetjük, kérdéssé válik, hogy mit is jelenít meg (poétikai értelemben) Balassi költészete. Pirnát Antal szerint a „versszerző találmány” olyan költeményt jelent, amely tárgyát „a belső látomás, az álom, a képzelet, a mitológia, egy szóval: a *fantázia* világából veszi” (vizsgálódása arra a tizenhat költeményre vonatkozik, amelyet Balassi maga „versszerző találmányként” könyvel el, a *Negyvenedik*től az *Ötvenötödikig*). Megjegyzem, Quintilianusnak a humanista gondolkodók körében meglehetősen népszerű retorikája szerint is „...a költött és hihetetlen dolgok szükségképpen vagy nagyobb hatást keltenek a rendesnél, mert túllépik a valóság határait, vagy üres fecsegés-számba mennek, mert nincs semmi alapjuk” (IX. II. 33.). Fel kell tehát tennünk, hogy a költészetével nyilván „nagyobb hatást” elérni szándékozó Balassi megkockáztatta a „költött és hihetetlen dolgok” poétikai alkalmazását. Vagyis fel lehet tenni a kérdést, hogy „inventio” és „mimézis” (imitatio), „találmány” és „megjelenítés” látszólagos ellentéte feloldható-e – Balassi esetében – az aposztrophé vizsgálata során.

II. A megszólítás funkciói

Culler az aposztrophé négy funkcióját különbözteti meg tanulmányában. Az első típus funkciója a (tárgyi) világ érzővé, szellemivé, megszólíthatóvá való alakítása: az, hogy „a világ dolgait potenciálisan felelő, érzékeny (responsive) erőkké tegye” (374.). A második típus feladata a beszélő és megszólított között zárt én-te viszony kialakítása, a közönség kizárása: „a világgal való találkozást interszubjektív viszonyként konstituálja, azonban az Én-Te modell egyszerű oppozicionális struktúrája figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy egy költemény verbális kompozíció, amelyet közönség fog olvasni” (376.). Az aposztrophé harmadik feladata az, hogy „egy énképet dramatizál vagy konstituál” (376.); a negyedik pedig az, hogy „...az én implikál egy te-t”

– pontosabban lényegében kiüresíti a te helyét, és ezt „egy bennünk való láthatatlan újjászületés” által tölti be (381.).

Semmi sem feltűnőbb Balassi *maga kezével írt könyvének* szerelmes verseiben, mint az „énkép megalkotásának” és a „te kiüresítésének” törekvése. Ennek módja az, hogy a versek nagy részében a megszólított kedvest az eltávolodás játékaival meg nem szólíthatóvá teszi, és paradox módon elérhetetlengként – nem megszólíthatóként – szólítja meg. A *Balassa-kódex* verseiben a szereplők megalkotásának és tüntetésének játéka zajlik; mint ezt a bevezető „prológ”, az *Aenigma* példaértékűen jelzi. Az *Aenigmát* követő (nyitó)versben (*Második*) Cupido, a szerelem istene hozza létre az eltávolítás – mint másutt elemzem, a *maga kezével írt könyv* szövegeire vonatkoztatva általános érvényű¹⁷ – szituációját: „tüntetvén előttem szép csillagom képét, velem csak kívántatja” – jegyzi meg az e szituáció áldozatává váló lírai én. Ez a „tüntetés” nem csupán a Losonczy Anna iránt érzett boldogtalan szerelem következménye, hanem egy retorikai folyamat gesztusa is. A *Bebek Judit nevére írt Hatodik* utolsó versszak: „Távozván attól, aki szerelme gerjesztett engemet, / Utána való nagy bánatimba éneklém ezeket, / Ajánlván neki szolgálatommal együtt szerelmemet” – a „távozván” pillanatát ragadja meg e költészet alapeseményeként. Az e szempontból legfontosabb Júlia-ciklus versei mindegyikében Júlia mint távoli, elérhetetlen, mint „címer egy pecsétbe” (*Harminchetedik*, 9. versszak); „Diana, tündér, angyal vagy istenasszony” (*Harmincnolcadik*, *Negyvenedik*, *Negyvenegyedik*, *Negyvenkettedik*); „fejedelem” (*Harminckilencedik*) a magasztosság olyan távolába helyezve jelenik meg, ahol már nem megszólítható; ez a tény megerősíti, hogy ebben az eseményben jelképes fordulatot, másként fogalmazva egy sajátos beszédsszituációt kialakító apostrophé működését lássuk. Cupido munkája végső soron arra irányul, hogy a „te”, Júlia, a szerető az őt megszólító „lírai én” szívében mint kép vésődjön fel: „Cupido, ne mesd fel ilyen szörnyű sebbel szívemben annak képét, / Ki halálra gyűlöl és sok halállal öl, úgy tart mint ellenségét, / Hozzám vagy enyhíts meg, vagy ha az nem lehet, olts meg bennem szerelmét!” (*Negyvenedik*, 5. versszak). Cupido megszólítása – ami tágabb értelemben maga is apostrophé – arra irányul, hogy lebeszélje az istent a kedves képként való rögzítéséről, de mint látjuk, a megjelenítés éppen a lebeszélés során, a lebeszélő szavak kimondása révén történik meg, a kimondás a beszélő nem teljesült vágyát rögzíti. Az apostrophé tehát kétarcú, paradox kategória: a megszólítással, saját kijelentésével hozza létre azt, amit leplezni kíván, ami elől menekül.

A megjelenítés kérdése akkor válik kiemelten fontossá, ha felismerjük, hogy az e poétika központi alakzatának tekintett apostrophé a kiüresítésre, tüntetésre „játszik” – mind a lírai én, mind a megszólított te alakja elérhetetlen távolban marad. E példák birtokában érdemes visszatérni arra a kérdésre, hogy mit is jelenít meg poétikai értelemben Balassi *maga kezével írt könyvében* rögzített lírája. Az apostrophé harmadik és negyedik (culleri) funkciója

az arisztotelészi *Poétika* „mit?”-jével megegyező módon hozza vissza a „cselekvők megjelenítésének” szempontját, vagyis azt, hogy a megjelenítés tárgya – és ez az állítás, amennyiben a kortárs olasz irodalomelmélet állításaihoz mérjük, akkor részben azzal szemben fogalmazódik meg – nem valamely jeles irodalmi előd, de nem is a fantázia műthosza, vagyis meséje, hanem maga a megszólaló és a megszólított, vagyis a lírai élettörténet megvalósuló alakja vagy képe. Culler tanulmányának konklúziója: „Ezek a belátások arra ösztönöznek, hogy a költészetben kétféle, narratív és aposztrofikus erőt különböztessünk meg, és azt sugallják, hogy a lírában jellemzően az aposztrofikus erő diadalmaskodik” (383.) –, és ez utóbbi győzelem okozza, hogy a líra mindig jelen idejű, mivel „az aposztrophé ellenáll az elbeszélésnek, mert *most*ja nem egy időbeli sorozat pillanata, hanem a diszkurzus, az írás *most*ja” (386.). Ez a megállapítás alighanem csak korlátozott értelemben vonatkoztatható egy olyan, életrajzi kompozícióként is számon tartható szövegre, mint Balassi *maga kezével írt könyve*, még akkor is, ha az idő aktuális mostjára való rámutatás (például a *Borivóknak való* argumentumú versben) szövegpéldával is igazolható. A fenti permisszák ismeretében nyilvánvaló, hogy a Balassi-lírára irányuló legfontosabb kérdés két viszony – az életrajz nyomait szöveggént rögzítő aenigma, elbeszélés, vagyis a mimetikus megjelenítés (a „mit?”-re adott válasz) –, illetve a lírai én és a megszólított kedves alakját aposztrophéként rögzítő szöveg (vagyis a „hogyan?”) – kapcsolatának mikéntje lesz.

III. Életrajz és kötetkompozíció

Maga kezével írt könyvének élén álló, *Első*, *Egy horvát virágének nótájára* írt, *Aenigma* című versében Balassi maga hívja fel a figyelmet arra, hogy „elbeszélése”, a mese nehézségeket rejt. A kötetkezdő versben a történet kibogozására, feltárására szólít fel: „Jelentem versben mesémet, / De elrejttem értelmemet; / Kérem édes szeretőmet, / Fejtse meg nekem ezeket” – figyelmeztet ez a rejtélyes hang, és megszólítottját, az *édes szeretőt* (és a közönséget, vagyis ma leginkább olvasót) egy egyszerűnek látszó *talány* megfejtésének játekába vonja. E mesében a tavon szerelmesen úszkáló két hatyú közül az egyiket „keselő” ragadja el, a másikat pedig özvegy bújában, halálvággyal eltelve hagyja magára, úszkálni a tó vizén. Zavaró egyszerűsítésnek tűnne, ha kijelentenénk, hogy a megszólított szerető az elrabolt, az aenigma megfejtésére felszólító szerző pedig a tavon magányosan maradt hatyú. A szerző sokkal inkább olyan valaki, aki egyszerre kívül és belül áll a történeten; lehet hatyú – vagyis a történet szereplője –, és a talány megfejtésére felszólító hang is. Belül és kívül állva egyaránt megszólítva lenni – ez a jelenség ismét a megszólítás eseményére, az olvasót és a hatyúként jelen (nem) levő szeretőt egyszerre megszólító aposztrophéra tereli a figyelmet. Nagyon is kérdés, hogy mennyire hagyatkozhatunk a hatyúként megjelenő elbeszélőre; vagyis,

ha a hasonlatot ad absurdum szó szerint értjük, nem értjük-e félre „hattyúnyelven” megszólaló hangját. Az e hang által elmesélt történetet semmiképpen sem kezelhetjük tényként, a megszólalás (rejtélyes) körülményét figyelmen kívül hagyva; szem előtt kell tartanunk, hogy a történet egy rejtélyes megszólalás következménye. Ha ez a figyelmeztetés gesztusértékű, akkor az elbeszélést (a lírai életút cselekményét) vizsgáló elemzés alkalomról alkalomra vissza kell térjen a megszólítás, az aposztrophé vizsgálatához.

Eckhardt véleményével ellentétben az aenigmaként megjelenő aposztrophé nem oldható fel allegóriaként,¹⁸ még ha Balassi, nem is kevésbé frekvenciált helyen, a „maga kezével írt könyv” második ciklusának élén (tehát ismét cikluskezdő helyzetben, a *Harmincnegyedik* versben), maga is kísérletet tesz egy ilyen feloldásra: „Ezt ha megnyerhetem, bár meghaljak ottan, / Búmnak, mint hattyúnak, legyen vége vígan, / Más kívánságom ez: idvezüljek osztán” – írja (10. versszak).

A megjelenített kép – bármennyire meghökkentő legyen is első pillantásra – látszólag könnyen feloldható toposzt rejt. Magyarázata Volaterranus Balassi által is bizonyítottan ismert enciklopédiájában található: „Cygnus vagy olor szelíd madár, csupán a sas támadja meg – idézi Volaterranust Eckhardt – [...]. Énekelnek pedig, mint mondja Platón, nem szomorúságból, hanem inkább örömből, mikor a vég közeledik, mert halhatatlanoknak érzik magukat...”¹⁹ A hattyú éneke tehát – és Eckhardt állítása, hogy az *Aenigma* szoros kapcsolatban áll Volterranus enciklopédiájával, teljesen meggyőző – a halhatatlanság tudásáról vall. De miért éppen egy halhatatlannak ismert, vagy halhatatlanságáról ismert madár, a hattyú halálához köti hasonlata révén Balassi, hogy búja véget érjen?! Így ugyanis bonyolult metaforikába gabalyodunk: nyilvánvaló, hogy a hattyúnak csak a „lelke” halhatatlan, és a halandó madár annak örül, hogy testétől megszabadulhat; ezek szerint viszont a bú (az egyébként halhatatlan) madár testéhez kötött. A nyilvánvalóan vágyott halhatatlanságot a vers tanúsága szerint a szerelmi bánattal érdemli ki a szerző; a bánat tehát, aminek halálát kívánja, egyben a halhatatlanság megszerzője is. Akárhogy is, a képlet kissé gubancos, és a „hattyúdál” fogalmával azonosított madár metaforikájának előtérbe kerülése miatt az a sejtésem, hogy a vágy valójában nem a halhatatlanságra, nem is a bánat elvesztésére, hanem magára az énekre, a hattyúdálra, az énekben való megjelenésre: az írásra irányul. Érdekes párhuzam: vágy és írás szembenállását (a költő azt az elérhetetlen kedvest örökíti meg írásaiban, aki ugyanakkor vágyának tárgya) – a Balassi-kortárs Philip Sidney költészete alapján – „petrarkista paradoxonnak” keresztelte el az angol szakirodalom.²⁰ Esetünkben a vágy tárgya az énekben való megszólalás, a hallgató, a közönség megszólítása: a titokzatos aposztrophé. Hiszen a megszólítást írásként rögzítő mű kívül áll az időn, a megszólítás minduntalan – minden olvasás vagy felolvasás során – a kö-

zönség, a hallgató vagy az olvasó felé fordul, tehát alkalomról alkalomra kialakul a szöveg „halhatatlansága”: a vers létrehozza saját „most”-ját.

Ének, vers, bánat és hattyú metaforikája szigorú kötetkompozíciót kezd körvonalazni. A kötet utolsó versének utolsó strófájában ugyanis – megerősítve a fenti vélekedést – bú és vers kapcsolódik szétválaszthatatlanul össze: „Ti pedig, szerzettem átkozott sok versek, / *Búnál kik egyebet nekem nem nyertetek, / Tűzben mind fejenként égjete...*” (*Hatvanhatodik*, 10. versszak; kiemelés tőlem). Ebben az értelmezésben az *Aenigma* – és Balassi kötetkompozíciója – egy önmagába forduló szerkezetet rejt: az elrabolt hattyú maga a bú, ami maga az irodalom, de az irodalom elrablásáról is az irodalom, az *Aenigma* című költemény számol be. Balassi igen nagyfokú érzékenységgel hívja fel a figyelmet az áttetszősége, retorikusságra és műveltségre törekvő XVI. századi irodalom rejtett paradoxonára: *ars poeticus verse* az írás, az irodalom, a retorika nem áttetsző, obskúrus voltát jelzi. Ezzel – meghökkenítő módon – már a tragikus életútáról való beszámolót, vagyis az elbeszélést megelőzően valami tragikus, valami drámai – a megszólalás kudarcának előérzete – jelenik meg abban a versszövegben, mely témájában is a megszólított elérhetetlenségét örökíti meg.

Ha komolyan vesszük, és komolyan kell vennünk azt, hogy a megszólítás, az aposztrophé eseménye jeleníti meg mind a megszólító, mind a megszólított alakját, és végső soron csak a megszólítás pillanatában és a megszólítás révén alakul ki mind a beszélő, mind a megszólított arca, mivel az „én”-ként elmondott történet teszi lehetővé, hogy az „én” „én”-ként jelenjen meg az olvasó világában, mint ezt *A darvaknak szól* aposztrophikus eseménye során látjuk (ahol az elrepülő darvakhoz intézett elégia révén rajzolódik meg a bujdosó földhöz és szavai révén saját bánatához tapadó alakja), fel kell merülnön, hogy az elbeszélte történet mi módon tűnhet „valószínűnek” vagy „igaznak”, ha éppen megjelenése a legnagyobb talány.

IV. A történet igazsága: érvelés és tanúság

A szereplők azonosítása az életút során történik meg – a hallgató és beszélő közt kialakuló rejtélyt, aenigmát a megtörténtté, valóssá váló életút számolja fel. Erről az „olvasási folyamatról” ugyanakkor a lírai én – a saját önéletrajzi ihletettségű verseit ciklusba rendező Balassi – be is számol; az olvasás módja viszont ilyen értelemben a magántörténeti szövegek olvasásához kerül közel. Azt hiszem, a reformáció korának üdvtörténeti fogékonysága ez esetben feljogosít egy olyan megközelítésmódra, mely alapvetően a Szentíráshoz (vagyis az Íráshoz) való viszony alapján vázolja az aenigmatikusnak tekinthető szöveg értelmezési módszereit. Az a gyanúm, hogy a történeti szövegek értelmezésében (és ily módon az életút-történetnek tekinthető Balassi-versciklus esetében is) egy analógiás-anagogikus szövegértelmező elv jelenlétét sejthetjük. A történet értelemszerűen analógiája valaminek: ha az üdvösség

gondolata a transzcendencia központi fogalmai közé tartozik, akkor az „igaz” történetek igazságát (hallgatólagosan) egy anagorisztikus szövegmagyarazó elv biztosítja. A bibliai történetekét mindenképpen, de szintúgy a történetírást is. Forgách vagy Istvánffy krónikája Mátyás államának leírását a jó kormányzás elveinek meghatározására, tehát valami később bekövetkező, eljövendő állam érdekében használja fel. Az Ószövetség szövegeinek megértését (illetve igazságát) Krisztus eljövetele, a megváltás, vagyis az új-szövetségi történet biztosítja, ezek egy később bekövetkezett történés révén bizonyulnak egy isteni terv előzményeinek. A keresztény gondolkodás értelmében csak a később bekövetkezett megváltás igazolja az Ószövetség (gyakran pogány) történeteinek igazságát. Ez az igazság már a saját (és keresztényként a közös) sors megalakulását: történelemként való olvashatóságának megszületését jelzi. A megtörtént csak akkor válik értelmessé, ha kiderült, mi végre van, írja a vallásfilozófus Franz Rosenzweig.²¹

A megtörtént vizsgálatának sajátos módjáról árulkodik Balassinak Liptóújváron, 1587. január 25-e előtt kelt, Ernő főherceghez írt levele „rézlopással vádolt és kínvallatás alá fogott jobbágya védelmében”. A történet summája szerint egy Balassi által ártatlannak vélt jobbágyot kínvallatással akarnak tette beismerésére kényszeríteni. Balassi, miután megállapítja, hogy a kínzókamrában úgyis mindent bevall az ember, amivel vádolják, akár elkövette, akár nem, leszögezi: „mintha bizony igazságos lenne más *tanúság*, más *érv* híján kínzással kicsalni az igazságot” (kiem. tőlem, P. T.). Balassi nem kérdőjelezi meg, hogy az igazság kiderítésének módja a szó: de a vallomásról (amire a jobbágyot kínzásokkal kényszeríteni kívánják) *az érvelésre és a tanúságra helyezi a hangsúlyt*. Szempontunkból e kettő összetartozása lényeges. A Balassi levelében rögzített szituáció a retorika és történelem kettős problematikáját állítja középpontba – válasza az igazság kiderítésének alapvetően jogi problémájára az, hogy rámutat: a kérdés egy kettős (nyelvi) szerkezetet rejt, érv (retorika) és tanúság (valaminek, ami megtörtént, akár szenvedés árán való vállalása) elválaszthatatlanul egymásra utalt. Nyilvánvaló, hogy Balassi levelében a meggyőzés eszközeiről van szó; arról, hogy sikerül-e az előadónak a maga igazsága szerint befolyásolni a bírót; vagyis önmaga arcát igaznak megteremteni. Balassi mondatában nem kisebb probléma merül fel, mint az, hogy létezik-e olyan retorikai tett, amely (szélsőséges esetben akár tanúság híján is) létrehozza az igazságot. A *Balassa-kódex* szövegeinek elemzése során nem lehet eltekinteni ettől a problémától. Elemzésem tanulsága lesz, hogy el kell fogadni a *maga kezével írt könyv* igazságára vonatkozó, mind élesebben kirajzolódni látszó kettős szempontrendszer érvényességét: az életútként is vizsgálható kompozíció valójában megtörtént és elbeszélt, tanúság és érvelés, aenigma (kódolt narráció) és aposztrophé kettős szorításában bontakozik ki. Ez a kijelentés viszont – a szakirodalom véleményével összhangban – nem csupán lírai vallomásosságot és a kötetkompozíció kronolo-

gikus, az életút eseményeit (legalább bizonyos mértékben) nyomon követő sorrendiséget jelent, hanem – és ez lenne vizsgálódásom egyik tanulsága – az aposztrophénak alárendelt aenigmát, a megszólításnak (vagy megvallásnak) „alárendelt” életutat is (!). Egyszerűbben fogalmazva, a megjelenítés az „akarom, hogy így legyen” gesztusát is hordozza; nem pusztán a megírt szöveg követi az életút eseményeit, hanem az életút is „alárendeli magát” a megírt szövegnek! A megjelenítés ilyen játékát az „én-te” viszony ismertetett kiüresítése teszi lehetővé, és Balassi poétikája esetében, úgy látszik, kötelezővé. Az „én” és a „te” alakja az igazként felismert sors fényében, de a „közön-ség” felé forduló megjelenítés révén valósul meg; maga a megjelenítés kötelezi is az önmagát éppen megjelenítő (a megjelenítés jelenetébe értett) szerzőt a történet valóra váltására. *Maga kezével írt könyve* – mint szövegkönyv alapján – Balassi saját életútját alakítja műalkotássá.

V. Balassi *maga kezével írt könyve* és a *Szép magyar komédia*

Hogyha ez a kettős kompozíciós elv valóban úgy működik, ahogy feltételezem, akkor állításom indirekt módon is megfogalmazható. A komponált kötetet, Balassi *maga kezével írt könyvét* egy késő reneszánsz episztémé szempontját szem előtt tartva – nem poétikai, hanem a saját sorsról való tudás szempontjából is – kiemelt jelentőségűnek kell tartanunk. Csak az a mű kerülhet a *könyv* szövegei közé, amelyik megtörténtté vált, vagyis tartalmát az Úr már *valóra váltotta*. Másként fogalmazva, Balassi *maga kezével írt könyvének* szövegei, például a *Negyedik*, „Bizonynal esmérem rajtam most erejét” kezdetű vers úgy viszonyul az azon „kívül rekedt”, csak későbbi nyomtatványokban szereplő, de az előbbivel nyilván szoros párhuzamban álló „Bizonynal esmérem rajtam nagy haragod” kezdetű, *maga kezével írt könyvében* nem szereplő szöveghez, mint tanúság által bizonyított szöveg az igazsá nem bizonyult érveléshez. Utóbbi esetben a megszólítás alakzata, az aposztrophé nem lesz a ciklus része, elenyészik, amint elhangzott, nem vésetik fel az idő lapjaira, elvész az elhangzása nyomán támadt üres csendben.

Ezt a szembenállást legmarkánsabban a két legjelentősebb ismert Balassikorpusz, a *maga kezével írt könyv* és a *Szép magyar komédia* viszonya tükrözi. A szakirodalom egyetért abban, hogy ez a prózában szerzett játék fontos (záró) momentuma az Anna-szerelemnek, vagyis szoros kapcsolatban áll a *maga kezével írt könyvben* felvetett életút-történettel. A *Komédia* Balassi utolsó kísérlete Losonczy Anna meghódítására (ahogy a Castelletti-fordítás poétikai tapasztalata is közvetlen kapcsolatban áll a Júlia-versek kialakulásával).²² Balassi lehetőséget lát az Annával való szerelem törvényesítésére (őt elválasztották Dobó Krisztinától, Anna özvegyen maradt). A szerelmesek egymásra találásának játékában Annát a női főszerep, vagyis Júlia (a *Komédia* szereplőlistája szerint „Credulus szeretője, kinek igazán Angelica neve, Asszon”) szerepének eljátszására akarja kényszeríteni: rávenni, hogy Júliaként, vagyis

Credulus szeretőjeként szólaljon meg (Balassi számára nyilván Credulus szerepe adódik). Az apostrophé működésének értelmében a Balassi által írt jelenet szereplője, Losonczy Anna, az addig távol levő, rejtőző kedves most mint jelenlévő jelenne meg, és ezzel lényegében megszűnne a *maga kezével írt könyv* énekeinek igazsága – tanúság híján egy mindörökre lezárt „volt” szövegébe ágyazódnának be. Tanúság, vagyis megvalósuló szerelem és egymásra találás nélkül viszont – a kettős poétika értelmében – e diadalmas szerep eljátszása bizonyulna csalásnak, hiteltelennek. A *maga kezével írt könyv* és a *Komédia* poétikája nem összehangolható. A *Komédia* ráolvasás, varázslás: vágy, de nem igaz történet. Balassi azt akarja, hogy a kimondott szó igaz legyen; a történetet a kimondás, a *Komédia* szövege változtassa megtörtéنتé. Balassi nyilván érzi e terv merészségét, és ennek terhét aligha viselheti könnyen. Nem ismerjük az Anna-szerelem minden mozzanatát, de fel kell tennünk, hogy a *Komédia* története csaknem teljes egészében fikció, végkifejlete legalábbis, az, hogy a szerelmesek egymásra találjanak, Balassi életében, tehát a valós történetben nem teljesül be, nem válik igazzá. Azt lehet mondani, hogy a *Komédia* csak szép, de nem igaz. E kettős poétika értelmében viszont szükség lenne egy olyan pontra, amely nem pusztán érvelés (irodalom), hanem tanúságnak tekinthető; amelyre az igazság nevében lehet hivatkozni.

Feltevéseim értelmében nem is egy, hanem három ilyen pont lehetősége merül fel: a *Komédia* három betétdala. A Balassi-strófában szerzett *Ó nagy kerekék ég...* bujdosódal (Actus I, Scena IV.) az életút szempontjából is valós szituációt jelöl (a lengyel–török háborúban való részvétel feltehető tervét, 1589 tavaszán). A vers utolsó versszaka a versszerzés körülményét rögzíti: „jó hamar lovakért járván Erdély földét” – ez utalhat a háborúra való készlődésre; a versszak a *Komédia* szövegéből természetesen hiányzik. Mint Amedeo di Francesco jelzi, (a tündér mellett) a bujdosó motívuma a legfeltűnőbb magyar sajátosság a *komédia* szövegében, nem az olasz pásztorjátékból, hanem Balassi döntése alapján került oda.²³ Hogy fér össze a bujdosódal a hódító szerelem koncepciójával? *Úgy, hogy a komédiában Sylvanus énekli, nem Credulus: az a szereplő, akié nem lehet Júlia. Beteljesült szerelem költeményét viszont nem veszi be a komédia szövegébe Balassi, mert ezt az életút igazságának elve miatt nem érezné hitelesnek.* Éles különbség figyelhető meg próza és vers poétikája mögött: a vers – pontosabban a *maga kezével írt könyv* korpuszába is bekerülő vers – mögött tanúság (a történetet igazzá tevő igazság ereje) áll. A pásztorjáték prózai szövege fikció, de a komponált verseskötet verseinek szövege az „igazság”, a sorsként felismert, megjelölt élet történet szolgálatában áll.²⁴

Két párhuzamos történet párhuzamos végkifejletére bukkantunk: míg a *maga kezével írt könyv* versei Sylvanus kudarcát, a *Komédia* szövege Credulus történetének sikerességét rögzíti; de tudjuk, a *maga kezével írt könyv* verseinek van tanúsító ereje.

VI. Az aposztrophé mint poétikai kategória

A megszólítás eseményét rögzítő írás és az életút egyaránt rejtélyes. Ez az összefonódás okozza az *Aenigma* „nagyobb homályosságát” – hiszen az élet, vagy, ha talán nem teljesen jogtalanul egy drámai szóhasználat közegébe lépünk, a sors az életút lezártaig, sőt, akár azon túl is valójában ismeretlen (nem derült ki, hogy mi végre van); épp ezért helytelen volna Balassi életének aenigmáját, vagyis *maga kezével írt könyvét* allegóriának tartanunk (az allegória köznyelvi-klasszikus értelmében). Balassi saját kezével festett és aláírt címerpajzsán például a következő jelmondat látható: „Vita, quae fato debetur, (patriae salutis solvatur).” (Életünket, amellyel adósai vagyunk a sorsnak, [fordítsuk a haza üdvére].) (Gömöri György fölfedezése.) Az élet tehát adósa, de nem alapja vagy értelme a sorsnak. Mi kell ahhoz, hogy sorssá váljék? Alighanem az, hogy igaz történetnek bizonyuljon: ki kell derülnie, hogy mi végre van. De kiderül-e ez Balassi szerelmi drámája során? A címerben idézett mondat második fele hiányzik; akárcsak a másik hattyú az *Aenigma* című versből; a megértés munkája, akárcsak a sorsnak adós élet, bevégtetlen marad. A két hattyú mint váltótárs, mint űző és üldözött, én és nem-én, Szolgáló és Szolgálólány, Kristus és Kristina, Credulus és Júlia egymást váltják, de Szolgáló és Szolgálólány sohasem érkezik egyszerre, egy levéllel. A kettő együttes megjelenítését az aposztrophé alakzata teszi eleve lehetetlenné. Az van jelen, aki megszólal, és megszólalása révén jelenik meg e rejtélyes „másik”-nak a saját sors részeként megélt életútja. A megszólított ezen életút vonatkozásában, a megszólító szavaiban és szavai által jelenik meg, de az ő megjelenése mögött nem áll tanúsággal alátámasztható bizonyosság. A „zöld ágak közibe” rejtőző „fülemilét”, vagy a „jó reggel” „szóldogálván” elrepülő darvat megszólító „én” szituációja a Bebek Judit nevére szerzett *Hatodik* ének utolsó versszakában felismert „távozván attól, aki szerelme gerjesztett engemet” mondatban rögzül. Ez a „távozván attól” nem egy költői „én”, hanem egy retorikai alakzat szituációja; ez az alakzat az aposztrophé. Az aposztrophé, egy (esetleg éppen újraértelmezett) poétikai hagyomány alakzata kényszeríti a „lírai én”-t, a beleértett szerzőt, hogy saját életútjának rejtélyét megvalósítsa, és ugyanakkor felismerteti, hogy az életútról való vallomás csak akkor válhat hitelessé, igazsággá vagy tanúsággá, ha nyitva hagyja a megszólított „te” helyét (nem tanúskodhat a másik életének igazságáról). Ez a felismerés áll Balassi (és a XVI. századi reneszánsz) egyik legnagyobb lírai teljesítményének, a Júlia-ciklus verseinek hátterében: a Júlia-versek poétikáját a „te” kiüresítését létrehozó aposztrophé határozza meg. A kedves távolsága és rejtőzése, a párbeszéd kialakulhatatlansága a rejtőzés „mint létállapot” felvállalásához vezet; a *maga kezével írt könyv* második ciklusától a távol lévő kedves alakja hívja elő az eltávolodást rögzítő aposztrophé újabb és újabb alakzatait; a kedvesét eltávolító „én” döbbenet ismeri fel a távolság áthidalhatatlan voltát: „De ne adja Isten, hogy ez ilyen legyen,

ez bizony inkább tündér” – írja a *Harmincnegyedik* ének negyedik versszakának első sora. A köztes, átmeneti állapot rögzülését egyszerre kell tartanunk egy petrarkista poétikai kánon hatásának és az aposztrophé tevékenységének: „kétség között”, vagyis „kettő között”, éppen úton, megszólításként megjelenni – mi ez, ha nem a titokzatos aposztrophé?

Balassi kötetének kompozícióját két egymás felé tartó, egymást keresztüljáró elv metszéspontjában felhangzó „szózat”-ként kell meghallanunk: *maga kezével írt könyve* egyfelől az életút, a személyes élettörténet, a megtapasztalt szerelem dokumentuma, *tanúság*, ami egy új episztémé szerint értett igazság szolgálatában áll; másfelől pedig ezen igazság elmondása, „a szólás szorítása”, az igazság kimondására irányuló retorikai teljesítmény regisztrációja, vagyis megszólító *érvelés*, aposztrophé. Az aposztrophé mint kategória arra kérdésre adott válasz, hogy hogyan történik a megjelenítés lírai művek esetében: a megszólalás mostjában a közönség előtt jeleníti meg saját megszólaló „én”-jét és megszólítottját, a mindig rejtőző, tűnékeny „te”-t. A megjelenítés a megszólítás mostjában valósul meg, abban a pillanatban, amikor a beleértett szerző önmaga hallgatását és titokzatosságát fölfedve a közönség felé fordul, vagyis saját sorsa, saját tanúsága mellett kezd érvelni. A sorsként felismert lírai életút bizonyul azon rejtély, azon aenigma feloldásának, amelyre Balassi már a *maga kezével írt könyvének* elején felszólít. De ez a „feltárás” soha sem távolodik el a megszólítás jelenetétől, az aposztrophé eseményét – mint valami pecsétet vagy egy mozdulat emlékét – lenyomatként őrzi. Ebben az értelemben az „inventio poétika”, vagyis a „versszerző találmány” kifejezés nem áll szöges ellentétben a „megjelenítés” kifejezéssel: előbbi inkább a szöveg tartalmi, utóbbi pedig formai vonatkozásra utalhat. Hiszen a lírai én számára a legnagyobb talány az, hogy mi bizonyul megtörténni, mi lesz az a mozzanat, amelyről kiderül, hogy nem a véletlen, hanem a sors része – ennek felismerése a legfontosabb inventio.

1588–89 fordulóján véget ér a Losonczy Anna-féle szerelem, és *Sylvanus éneke*, mint az énekekben elbeszélt dráma megvalósult, igaz epizódja LVIII. számmal bekerül Balassi „*maga kezével írt könyvé*”-be mint a Júlia-ciklus lezáró, utolsó darabja: „Ez az Juliáról szerzett énekeknek a vége”. Balassi számára a komédia játéka sem tette lehetővé, hogy áthágja az „igaz megvallásának” poétikaként is értett elvét. A *Komédia* szerelmi kataklizmájának mélypontján a szerepek felcserélődtek. A másik, az idegen, hiába üldözi a költőt, aki itt a „keselő” (mondjuk: „sors, az életút szeszélye”) által elragadott fél. A szerelem ettől a pillanattól fogva nem lehet az, amit legfőbb igazságnak lehet vallani, hanem szeszély, kiszámíthatatlanság; nem „igaz”, hanem „igen hamis” (*Ötvennyolcadik*, 8. versszak). Ez után találunk még szerelmes verset a „*maga kezével írt könyvben*”, de nem találunk verset az „igaz szerelemről”. Szerelmes vers a Zsófi nevére írt „Szerelem istene...” kezdetű, mely a szerelem forgandóságát jelzi („Kit elébb is láttam, de rá nem gyúltam, / mert így, mint most, nem tet-

szett.”) A LX., a *Bécsi Zsuzsannáról s Anna-Máriáról szerzette* ének nem szerelmes vers, hanem szerelmi epizódot megörökítő lator-ének. E két vers után az „*Egy katonaének*” következik (LXI.), mely mind formai, mind tartalmi szempontból összegzés, középpontjában „példa és forma” adásának gondolatával.²⁵ (A *Hatvanegyediket* a *De virgine Margareta* követi, egy „nevendéken szép szűz”-höz írt ének, mely alighanem legközelebb áll Balassi költészetében a petrarkista kánonhoz. A hölgy „szüzességének” [elérhetetlenségének] emlegetése a petrarkista lírában kedvelt alakzatok, például az oximoron [„édes keserűvel”] gyakoriságával társul.)

A(z akár hatvanhat, akár hetvenöt darabból álló) *magá kezével írt könyvet* nagy valószínűséggel lezáró *Hatvanhatodik* (a kódex számozásában *Hetvenötödik*), a „*Valedicit patriae, amicis iisque omnibus quae habuit carissima*” (Istenhozzádot mond hazájának, barátainak és mindazoknak, akiket leginkább kedvelt) utolsó versszakában búcsút mond a búszerző „átkozott sok versek”-nek is. Véleményem szerint ezzel a gesztussal zárul a XVI. század költészetének az igazság melletti tanúság és érvelés összekapcsolására irányuló, alighanem rendhagyó kompozíciós kísérlete.

1 Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, Helikon, 2000, 3, 370–389. (A továbbiakban a tanulmányra oldalszámmal utalok.)

2 ECKHARDT Sándor, *Poeta doctus* = Uő, *Balassi-tanulmányok*, Bp., 1972, 160–172.

3 I. m., 170–171.

4 I. m., 266–286.

5 I. m., 272–276.

6 I. m., 274.

7 Uo.

8 I. m., 171.

9 Bővebben lásd PIRNÁT Antal, *Balassi Bálint poétikája*, Bp., Balassi, 1996, 18. jegyzet (94–95.)

10 KÓSZEGHY Péter, *Horváth Iván: Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, ItK, 1987–88, 310–338.

11 HORVÁTH Iván, *Egy vita elhárítása*, ItK, 1987–88, 642–665.

12 KOMLOVSZKI Tibor, *A Balassi-vers karaktere*, Bp., Balassi, 1992, 22.

13 Akár Zsámboky, akár a Balassi család orvosa, Ellebodus révén. Lásd KLANICZAY Tibor, *Nicasius Ellebodus és Poeticája* = Uő, *A múlt nagy korszakai*, Bp., 1973, 174–191.; TÉGLÁSY Imre, *A nyelv- és irodalomelmélet kezdetei Magyarországon. Sylvester Jánostól Zsám-*

boky Jánosig, Bp., Akadémiai, 1988. Különösen 93–99.

14 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Bp., 1997. Különösen: 118–119. (BOLONYAI Gábor jegyzetei.)

15 KOLTAY-KASTNER Jenő, *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete*, Bp., Akadémiai, 1970, 32–34.

16 TÉGLÁSY, i. m., 93–94.

17 „*Elmémben, mint várban...*” *Vágy és tudás Balassinál és a XVI. századi angol költészetben*, Kortárs, 2001, 3, 100–116.

18 Az aenigma műfaj Eckhardt megállapítása szerint a kor szóhasználatában az allegóriával azonos. L. ECKHARDT, i. m., 267.

19 ECKHARDT, i. m., 151–152.

20 SZÓNYI György Endre, *Az énfelmérés petrarkista technikái Balassi Bálint és Philip Sidney költészetében*, ItK, 1999, CIII. évf., 3–4, 251–272.

21 L. TATÁR György, *Nem hang és füst a név* = Franz ROSENZWEIG, *Nem hang és füst*, Bp., 1990, 206.

22 Amedeo DI FRANCESCO, *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében*, Bp., Akadémiai, 1979, különösen: 25–31.

23 I. m., 53.

24 A másik, Balassi-strófában szerzett szöveg, az „Oh magas kősziklák...” kezdetű (*Ötvennegyedik*) szintén Sylvanus szájába adott „bujdosónóta”; a komédiában található szentencia jellegű sírfelirat az egyetlen (egyébként bizonytalan rímelésű) Balassi-strófában összefoglalt vers, mely *Credulustól* hangzik el (*Actus IV, Scena IV.*) – ez viszont abszurd jeletet idéz.

25 Mint közismert, a *maga kezével írt könyvnek* az 1874. augusztus 21-én felfedezett *Balassa-kódex*ben található másolata – amennyiben a 32. és 33. ének rekonstrukcióját a szakirodalommal egyezően megoldottak tekintjük – a *Hatvanegyedik, Egy katonaének* című versig folyamatos számozást követ. A 99. lapon azonban a számozás megszakad és a másoló bejegyzése után a „Hatvan Ketődik: Nincz mar hova lennem”, majd „Hatvan Harmadik Pel 27: Az én jo Istenem ha gyertiam nekem” istenes énekek következnek. Elemzésem alapvetően a *Balassa-kódex* lejegyzésein alapul, és a *Hatvanegyedik* után való törésnek jelentőséget tulajdonít. Ez összhangban áll a legújabb szakirodalommal (például HOR-

VÁTH 1997). Másfelől fontos megjegyezni, hogy a kódex kialakulásának története sem cáfolja a kettős kompozíciós elv működését. Eszerint a másoló – első lépésben – lemásolja Balassi 1589 nyaráig elkészült és ciklusokba rendezett 61 versét – ez a *maga kezével írt könyv* „törzsanyaga”. A ciklus e ponton való lezárása vagy továbbírása egyaránt lehetetlen: hiszen az életút sem lezárt még, a kettős kompozíciós elv értelmében „nyitva kell hagynunk” a Balassi haláláig terjedő időszakot. A másoló a megírt és megélt, tanúsággal és érveléssel alátámasztott énekek jegyzését végzi 1590 nyaráig. Érdekes viszont felvetni a kérdést, hogy a „mas könyvben” lejegyzett istenes énekek kompozíciója hogy viszonyul a „maga kezével írt könyv” szövegéhez (vagyis nem kellene-e mérlegelni Klaniczay *Hozzászólás...*-a alapján ismét a Lőcsei kiadás verseinek a „maga kezével írt könyv” szövegébe illesztett közlését). Felmerül továbbá az az érdekes kérdés, hogy a „lephets Historiaya”-nak (csaknem) ismeretlen szövege hogyan viszonyulna a feltételezett kettős kompozíciós elvhez.

A popularitás egy változata a barokk prózában: Kelemen Didák prédikációinak dramatikus jegyei

Kelemen Didákkal, a XVIII. század első felének kiemelkedő minorita hitszónokával az irodalomtörténet talán kevésbé bánt mostohán, mint kortársaival. Ehhez mindenképpen hozzájárult az alakja körül kialakult legendás légkör is, majd az az egyházpolitikai törekvés, hogy Kelemen Didákot a magyar katolikus egyház boldoggá avatottai közt tudhassa. A minorita szerzetes-apátról szóló, Rómában megjelent terjedelmes monográfia megszületésében is ilyen egyházpolitikai célok működtek: vagyis a szent hírében álló szerzetes alakjának népszerűsítése.¹ Ezzel a céllal jelent meg egy rövid olasz nyelvű kötet is, mely tanulmányokat és szövegrészleteket is közöl a minorita páter műveiről-műveiből.² A boldoggá avatás aztán nem történt meg, tény azonban, hogy Kelemen Didák neve ismertebb lett a régiséggel foglalkozók körében is.

A Kelemen Didáknak tulajdonított szövegkorpuszt³ a szakirodalom egybehangzó véleménye a magyar barokk népies próza kiemelkedő alkotásaként jellemzi, stílusát pedig leggyakrabban a „provinciális” jelzővel, illetve annak szinonimáival írja le.⁴ Noha e fogalmak használatát illetően több kétely merülhet fel, munkahipotézisként azt elfogadjuk, hogy Kelemen Didák prédikációi a néphez, tanulatlan közönséghez (is) szólnak, vagyis jellegzetesen populárisak. A popularitást mi azonban nem intentio auctorisként, sokkal inkább intentio lectionisként látjuk megközelíthetőnek. Ezért a szövegek működésére kell fordítanunk a figyelmünket.

A dramatikus prédikációk

A prédikációk vizsgálata arra a megfigyelésre vezetett bennünket, hogy a beszédek egy részében a narratív megszólalások mellett szembetűnő teatralitás uralkodik. Két prédikáció mögött pedig határozottan a vallásos dráma mint műfaj pretextusként való jelenléte érezhető: a nagypéntekre írt beszédekről van szó, és konkrétan a passiódráma intertextuális hatásáról. A liturgiátörténeti kutatásokból tudott, hogy nagypénteken a szentmise helyett a templomban folyamatosan zajlottak passiódrámák előadásai. Ezek az előadások és a többi szakrális művészet vizuális ingerei mind azt a célt hivatottak szolgálni, hogy a hívekhez minél közelebb hozzák a szenvedéstörténetet, az esemé-

nyek jelenné tétele által. A következőkben a szövegekben megmutatkozó dramatikusságot vizsgáljuk, amelyek ezt a jelenné tételt valósítják meg a prédikációban is.

A nagypénteki második prédikációban legelőször ennek feltűnő hosszúsága ötlík szembe, főképp ha a többi beszédhez viszonyítjuk. Ez megerősítheti azt a feltevést, hogy a prédikáció valami dramatikus, performatív jellegű aküssal párosult: például a kálvária végigjárásával, ami szokott gyakorlat volt a liturgiák során; köztudott, hogy a nagypéntek megünnepléséhez tartozott több helyen a látványos, jelmezes körmenet, néma szereplőkkel, ahol viszont elmaradt, ott általában a jelenetenként megfestett, illetve szoborba faragott szenvedéstörténetet a prédikáló pap felmutatta. Máshol ezeket a képeket a templom falára akasztották, s a pap vezetésével a hívők serege végigjárta a stációkat.⁵ Vagyis a nagypénteki szertartásokhoz szervesen hozzátartozott a dramatikus aktus. A templom mint szent tér a liturgikus vagy a liturgiához kapcsolódó tágan értett szövegek olyan egymást értelmező intertextuális kapcsolódásait hozza létre, hogy a vizsgálatban aligha kerülhetjük meg ezeket az egymással összekapcsolódó műfaji hagyományokat. Ez pedig éppen arra figyelmeztet bennünket, kései olvasókat, hogy ezek a számunkra már csak hihetetlen összetettségükben létező szövegek a kortárs befogadók számára mennyire magától értetődő módon működtek. Már a középkori ferences prédikációkban is megragadható az a törekvés, hogy a tanítás az egyszerű emberek számára is minél átélhetőbb, átérezhetőbb legyen, ezért a ferences prédikátorok már működésük kezdetén sokféleképpen befogadható élményt igyekeznek adni a hallgatóságnak a pusztán verbális közvetítés helyett.⁶ Így jöttek létre a dramatikus műfajok, a drámai szekvenciából a lauda drammatica és a prédikációból a dramatikus prédikáció vagy – a húsvéti ünnepkörhöz kapcsolódva – devóciós passió. Tudjuk, hogy a magyar ferenceseknél még a XVI. században sem szorul háttérbe ez a középkori műfaj, erre nézve fontos közvetett bizonyítékokkal szolgálnak az erdélyi szárnyasoltárok passióábrázolásai.⁷ A csíksomlyói passiókban is jól érzékelhető azok kapcsolata a XIII. század óta meglévő ferences dramatikus hagyományokkal.⁸ Temesvári Pelbárt dramatikus prédikációinak hatása pedig még a XVIII. századi ferences színjátszáson is kimutatható.⁹

A két nagypénteki prédikációra támaszkodva elsőként azt vizsgáljuk meg, hogy milyen retorikai eszközök, eljárások kelthetik fel az olvasóban a dramatikusság, a teatralitás illúzióját, majd azt, hogy a passiók szöveghagyománya hogyan jelenik meg a prédikációkban, illetve hogy az intertextus nyomai miként befolyásolják a szövegek működését az olvasásban.

A hagyományos retorikai eszközök közül elsősorban a *sermocinatio*, de az apostrophé sajátos működése is létrehozhat a szöveg mögött egyfajta dramatikus jellegű teret. Mindkét nagypénteki prédikációban, szembevetően azonban a másodikban megfigyelhető a *sermocinatio* feltűnő jelentősége. A kö-

zékori devóciós passió éppen így alakulhatott ki a prédikációból: a beszéd szövegéből kiváló sermocinációs szövegrészek dialógusokká álltak össze.¹⁰ A hosszabb sermocinatio nyilvánvalóan erőteljesebben kelt dramatikus hatást, a megidézett megszólaló erőteljesebben válik megjelenítetté a szöveg által. Dialógus jellegűvé a szöveg elsősorban a sermotinációk változtatása által válik, amikor a prédikátori hang közvetlenül alig nyilvánul meg, csak bizonyos szerepek közvetítésével, például először Krisztus, majd Mária beszéltetése, megszólaltatása révén: ez figyelhető meg a prédikációnak azon részében, amelyben Jézus anyjától búcsúzik: tulajdonképpen egymással folytatnak dialógust (318–320.).

Amikor a prédikátor a sermocinációt követően a megszólaltatott szereplőhöz intézi megnyilatkozását, vagyis az apostrophé a korábban megszólalóhoz fordulást jelenti mintegy dialógusba lépve azzal, akkor ismét olyan tér képződik, amely túlmutat a szövegelhangzás szituációján:

...ihon édes Atyám, édes Istenem a' bűnösök istrangi meg kötöztek engem, azért irgalmazz a' bűnösöknek: Ha meg-tapodták az emberek a' te törvényidet: én tapodtatom ő érettek: földhöz verettem, hogy őket fel-emellyem: meg-kötöztettem, hogy ők oldóztassanak: dorongokkal rongáltatom, hogy ők vereség nélkül maradgyanak. Oh édes JEsus. a' mi kevélységünk érdemlette, hogy pedibus Conculcetur lábbal tápodtassék, nem a' te szelid alázatosságod: a' mi kezünket illetik a' kötözések, melly a' tiltott fához ki nyújtott, de a' te Sz. Kezed mellynek illetésivel számtalan betegeket gyógyítottál érdemetlen-bek erre a' kemény lánczolásra. (290.)

Máskor az önazonos hangon szóló prédikátori beszéd az apostrophé sűrű változtatása által kelti a párbeszéd látszatát:

Oh ember lehet ezt néked rémulés, 's szomorúság nélkül hallanod? [...] Oh Jésum! nem tudom reád nézvén ha emberi test e' a' te tested? [...] Oh Uram! [...] Oh áldott vér! mely érettem földre folytál, tisztítsd-meg az én nyavalyáimot. Oh szentséges Test! mely érettem így ostoroztattál, gyógyítsd-meg az én gyarlóságimot. Oh átkozott bűnök! melyekért ennyit kellett szenvednie az ártatlan Kristusnak, távozzatok-el tőlem. Ha az ártatlan Jésumt így meg verik bűneinkért: vallyon kicsoda panaszkodhatik közölünk, a' mit érdemesen szenved az ő gonoszságáért. Ne panaszkodgyunk, hanem azt mondgyuk Sz. Agostonnal: [...] Uram Jésum Kristus, mivel téged ostorozva látlak, nem akarok ostorozás nélkül lenni; és Sz. Bonaventúrával [...] azt kiáltuk; [...] Nem akarok Uram seb nélkül élni, mert téged meg sebesítve látlak. (317–318.)

A prédikátor először a hívek közösségét szólítja meg, majd Jézus Krisztust, közvetlenül, illetve metonimikus megnevezéseivel, aztán a saját bűneit, ismét a híveket, végül pedig idézet formájában újra Jézus Krisztust. Az apostrophé folyamatos változtatása nem a dramatikus játékok beszédsszituációját, megszólalásmódját idézi, viszont ekkor is egyfajta dramatikus tér létesül, pontosan azáltal, hogy a közvetlenül egymás után megidézett megszólí-

tottakat (jelen esetben elsősorban Jézust) mint „szereplőket” idézi elő, teszi jelenlévővé.

A prédikátor az apostrophé által a szenvedő Krisztushoz beszél, vagyis éppen a szenvedéstörténet közepén szólítja meg Krisztust. Ezáltal a szöveg a kínszenvedési események idejébe és terébe helyezi át a megszólalót és hallgatóságát. A következő szövegrészlet először az éppen elárult Jézushoz, majd a Jézust éppen eláruló Júdához fordul:

Mond-meg nékem óh leg szebb minden embereknél, a' kire az Angyalok kívánva néznek, miképpen engedheted, hogy az az útálatos száj téged meg csókollyon? s' hát te Judás, hogy hogy merészelted ezt cselekedni, s' mint meg nem lágyúlhatott kemény szived, mikor meg ölele, s' meg-csókol, s' illy kegyessen neked szóllott: Amici ad quid venisti? Barátom mire jöttél?... (287.)

Az apostrophé szokványos retorikai eszköze a prédikációknak, viszont a tárgya leggyakrabban valamely szenthez vagy Istenhez való odafordulás, ugyanis ők azok a személyek, akik az ima stb. révén megjelenítődnek, például a liturgia keretében. Ebben a prédikációban viszont – ahogy azt az előbbi idézet is mutatja – az apostrophé a legfőbb bűnöshöz történő beszélést is jelenti, akit a vallási szertartások elsősorban a drámai jellegű liturgikus műfajok keretében idéznek meg, így tesznek jelenlévővé.

Különösen a második prédikációt jellemzi az, hogy az események mint a jelenben megjelenítettek bontakoznak ki a szövegben. Emögött nemcsak a liturgikus dráma, de a liturgikus énekhagyomány állandó jelenléte is érezhető. A liturgikus énekhagyománynak ugyanis szintén sajátossága, hogy a jelenné tételre törekszik: a liturgia fő részében, az átváltoztatásban a bibliai események tulajdonképpen jelenné válnak, és így jelenik meg Jézus Krisztus is a legszentebb áldozatban. A liturgia átélhetővé teszi az eseményeket – különösen jellemző ez a húsvéti ünnepkörhöz tartozó szertartások szövegére. A nagypénteki szertartások körében alkalom nyílt a liturgikus passió-éneklésre: az ilyen éneket valószínűleg a kántorral és a passió szereplőivel együtt énekelte a nép, az evangéliumi szöveg helyett: vagyis a liturgikus énekhagyománynak ez a típusa a hívek gyülekezetét a szorosan vett dramatikus hagyományokba is bekapcsolta.¹¹ Érdemes egyébként megjegyezni, hogy a nagycsütörtöki liturgia lábmosás-jelenetéhez előírt latin éneknek is született a XVII. században magyar nyelvű változata, ami segítette a hívek dinamikusabb bevonását a liturgiába, jelen esetben a lábmosás dramatikus hagyománya által.¹²

A jelen idejű elbeszélés az egyik egyszerűnek tűnő eszköz az események jelenné tételében. Valójában azonban nem is annyira egyszerű, mert a jelen idő folyamatosan keveredik az elbeszélő szerepű múlttal. Az igeidők egymást követésében, a múlttól a jelenre váltásban a szöveg megteremtheti azt a folyamatot, amelynek során a múlt eseménye a hallgatóság számára jelenvaló-

vá válik: a múltra vonatkozó narratio és a jelenben megjelenítés egybemosódik, pontosabban a narratio megjelenítésbe vált át, azáltal is, hogy a beszéd-módok mögött létrejövő beszédszituációk is váltják egymást:

E' vala az a' szomorú Processio, kiben a' leg erősebb Isten kötözve vitetett a' Sátán fiajtúl. Errül a' keserves útról nagy szánakodással emlékezzünk édes halgatóim; mert nincsen az az emberi nyelv, a' ki meg tudja mondani, mennyit szenvedett abban az útban édes üdvöztönk, hanem szöllyatok ti Egeket ékesiő szép Csillagok, a' kik azon étszakán onnan felyül néztétek azt az Istentelen Tyrannusok cselekedeteket: szölly te-is fekete föld, a' kire a Te Teremtőd ezen úttýában hét izben el-esett: Oh meny, föld, Angyalok sirjatok, mert láttýátok, melly nagy erőssen meg-kötözve viszik a' ti Uratokat. (291.)

A jelen lévő szemlélőre történő utalás állandó jellemzője a második prédikációnak. Az esetek egy részében csak a hallgatóság képzeletét utalja az eseményekhez, vagyis a befogadót mint a lelki szemével szemlélőt nevezi meg: „Azért mint egy halandó Fiú Attyának halálát nézné: úgy nézzük mi-is Lelki szemeinkkel a' Kristus kinnyát [...]” (282.) Más esetekben azonban már nemcsak úgy tekinti a szöveg befogadóit, mint akiknek a lelki szemük előtt játszódna le a bibliai események, vagyis a képzeletükben gondolják végig azt, hanem a hallgatóságot az eseményekben való konkrét részvételre szólítja fel: „Kicsoda keresztények? a' ki meg-nem rémul itten, mikor láttýa hogy az, a' ki az Angyaloktól imádtatik...” (294.), vagy még szemléletesebben: „De minek előtte ez a' siralmas étszaka el-múllyék mennyünk a' pitvárba, a' hol Péter melegszi a' tüznél, meg láttýátok hogy nem úgy beszéll most Péter mint az előbb...” (299.) Így résztvevőként, de legalábbis az eseményeket jelenben szemlélőként helyezi bele a befogadót a hypotyposis által egyébként is kellően plasztikussá váló szövegtérbe. Így ezzel a térrel, s vele együtt a hozzátartozó időpillanattal, eseményekkel felváltja a prédikáció hallgatásának körülményeit. Az pedig, hogy a befogadó olykor mint valójában jelenlévő, máskor csak mint képzeletben jelenlévő szemlélő határozódik meg, a jelentések metaforikus játékát eredményezi, amit a templom mint szent tér, illetve ebben a térben az egymást intertextuálisan értelmező szakrális műfajok egyébként is folyamatosan generálnak.

Visszatérve a kinszenvedést jelenlévőként szemlélő gyülekezetre, illetve az arra utaló megnyilatkozásokra, megfigyelhető, hogy a prédikáció szövegében előrehaladva újra és újra megképződik ez a jelentéssík, mivel minden helyszínváltás alkalmával elhangzik egy-két olyan mondat, amely az olvasó számára a prédikáció hagyományos beszédhelyzetéhez képest ennek a másfajta beszédszituációnak a jelenlétét mutatja, a szentbeszédet hallgatók számára pedig olykor esetleg konkrét, vagyis a templom szakrális terében rámutató jellegű jelentéstartalommal is bír: „térjünk vissza immár Pétertől, járúlyunk édes Üdvöztönkhöz...” (301.), majd „Oh minden foglyok szabadítója! [...] Imé járúlok hozzád, hogy meg-látogatván vigasztalhassalak, de a'

nagy keserőség-miatt nem szólhatok hozzád, látván hogy te, ki a mennyet, földet alkottad, útálatos helyre szorúltál” (301.), vagy később: „De forduljunk immár a’ szomorú Anyához, a’ ki nagy keserőséggel a’ kereszt alatt áll vala...” (341.). Krisztus kigúnyolásakor így szólítja fel a befogadót a figyelemre: „Nézzétek keresztények a’ ti Uratokat a’ bolond ruhában, nézzétek mint csúfoltatik.” (305.) Mint jelen lévő szemtanú szól a kínzásokon áteső Jézushoz:

Oh lelkemnek jegyesse édes Jézusom! hogy ne szánakodgyam rajtad, ha az oktan állapot-is szánom, mikor előttem verik. Hogy nézhesselek én szerelmem! minden reménységem? De kénszerit a’ szeretet, hogy tőled el ne távozzam. (316–317.)

vagy később a híveket mint szemtanúkat szólítja meg:

Mennyetek ki, és lássátok a’ tövis koronát a’ Kristus Fejében, melyet a’ Fejébe tett néki az ő mostoha Annya a’ Zsidók sinagógája. De én édes Kristusom, hogy hogy nyithatom fel az én szemeimet? Miképpen nézhetem a’ mostani keserves állapotodat? Mert ha reád tekintek, mindgyárt könnyhúllatásokkal tele telnek szemeim? mint lássam azt a’ tisztelendő Sz. Főt tövisekkel által-lyuggatva, a’ ki előtt reszketnek az Egek lakosi? (326.)

Máskor a konkrét liturgikus cselekvést idéző megnyilvánulás összekapcsolódik egy igen képszerű megjelenítéssel, ami a szöveg mögött meglévő kép mint tárgy (például kálvária- vagy fali stációs képek) létezését feltételezteti az olvasóval:

Oh ajtatos Lélek! Jarúly tehát fájdalmas Jéusodhoz, és tetétől fogva talpig jól meg nézgesd, minden tagjaiban reszket, szemej mélyen bé estek, Sz. orra mint a’ halálra vált embernek a’ nagy gyötrelembe meg vékonyodott, Sz. fejét imide, ‘s amoda forgattya; de könnyebbséget nem tanál, Sz. vére nem csepeg hanem csorog, és bővön foly, úgy hogy a’ hóhérokat-is el-vérezte, melly miatt az édes JÉZUS igen meg bádgyadott. (339.)

A szöveg ily módon az olvasót tehát egy dramatikus térbe helyezi. Az olvasóban ezáltal dinamizálódik a befogadás, hatékonyabbá válik, hiszen a dramatikusság jelenlévővé teszi a dolgokat, a befogadót magát pedig gyakorta az események résztvevőjévé avatja. Máskor a szöveg bizonyos liturgikus cselekvések nyomait viseli magán: ez hasonlóan működik az olvasásban, mint a dramatikusság eddig vizsgált eszközei, ugyanis vele a liturgikus eseményeknek az a mozzanata kerül be a határozottan statikus prédikációs beszédmódba, mely szerint a híveknek tulajdonképpen egy meghatározott szerepet kell betölteniök, vállalniuk az eseményszerű liturgiákban.

A narratív szövegrészek gyakorta hatnak képleírásként, színpadias álló- vagy mozgóképeket idéznek fel, ezeket értelmezik. A templom szakrális térében helyet foglaló képek – amint erről már szó volt – gyakran dramatikus jellegű liturgikus cselekvésben töltötték be funkciójukat, például a kálvária-

járásban, ahol a körmenet egyben résztvevővé is teszi a szemlélőt. A következő szövegegység mögött például olyan képi ábrázolás sejlik fel, amely a Getsemáni-kertben szomorúan álló Krisztust jeleníti meg, amint:

...kezde bánkodni, és szomorkodni, kezdé sűrű fohászkodásával, és óhajtasával bé tölteni a' levegő Eget, kezdé könnyhúlatásával áztatni a' földet, kezdé egész testében elbágyadni, kezdé el-halványadni, kezdé szívében magában rettegni; hol Péterre, hol Jakabra, hol Jánosra fordította vala szomorú orcáját; és vérbe szorúlt szemeivel szemléli vala őket, akar vala hozzájuk szóllani; De a' szóllást tartóztattya vala a' mód nélkül való keserűség, térdei egybe verődtek, szemei bé estek, ajaki el-kékültek, orcája el-halványodott, minden ereje meg fogyatkozott, magával csak allig birhatott, s 'Lelkinek minden ereje szomorúságot mutatott; azonban hol az égbe, hol alá a' földre veti vala szemeit, most jobb vállára, most bal vállára hajtogattya vala Szent fejét. (283.)

A leírások gyakran a konkrét rámutatás, vagyis a deixis nyomait viselik magukon, például:

...mert olyat hallok, melyre csengenek füleim, olyant látok, a' mellyen el-keseredvén köny hullatásban úsznak szemeim. Ebben a' házban látom, hogy a' Synagógák Fejedelmelőtt le-hajtott fövel meg-kötözött kézzel, meg csapdostatott orcával, ki szaggattatott hajjal nagy bágyadva áll a' Menynek, Földnek Teremtője. (295.)

Az efféle megszólalások olyan beszédsszituációt teremtenek, melyben a megszólaló a konkrétan jelen lévő tárgyi világ egy részére mutat rá, például egy képre. Egyes megszólalások a nagypénteki körmenet, mások a kálváriajárás hagyományát idézik a szövegbe, arra utaló nyomokként viselkednek, például

Oh áldott Kálvária! Immar te hozzad jutottunk. Oh áldott hegy! Kire az én Jésum nagy faradva érkezett. Oh keserű hegy! kin a' te Teremtőd szenvedett. Bé megyek tehát a' myrha szedő kertben a' Jésumom vére cseppeinek myrháját szedni. (335.)

De mivel ezek a krisztusi események idejébe helyezik önmagukat (a processziójárás a Golgotára menő Krisztust követő nép menete, a stációjárás pedig szintén Krisztus végigkísérése a szenvedéstörténet egyes állomásain), ezért a prédikációban megjelenve is ezt az idősíkot idézik fel.

Ezek a jellegzetességek más prédikációkban is a dramatikusság benyomását keltik. Ez a dramatikusság az egyszerű verbális prédikációs élményt egy többrétűbben befogadható élménnyel helyettesíti: bár a befogadók nem feltétlenül találkoznak vizuális ingerrel (főképp ha olvasókról van szó), viszont a fiktív dialógus jelleg által létrejövő fiktív dramatikusan telt tér a prédikációk befogadásának dinamizálása irányába hat: például előfordul, hogy a hívő hangját a prédikátori hang egy fiktív dialógusban függő beszédbe transzformálva imitálja:

Édes keresztyénim, szivből szólítlak mind fejenként, hány lelketek vagyon? egy. Akarjátok é azt idvözíteni? Akarjátok. tehát... (120.)

Az apostrophé és a közönséghez való visszafordulás váltogatása a hitújítók elleni prédikációban erősíti fel a megszólítottak szembenállását:

Nosza ti-is Luther, 's Calvine tegyetek csudát, csudatétellel bizonyítsátok meg, hogy Isten követi vadtok, és nem azok közül valók... [...] Azért szerelmesim ne higyetek minden Léleknek (24.).

Ez a technika az idézett prédikáció további részében is folytatódik, erősebb emocionalitást közvetítve a befogadó felé.

Amint azt már korábban említettük, más liturgikus műfajok jelenlétét a prédikációszövegek mögött nemcsak a megszólalás módja hozza létre, ugyanis az intertextusnak konkrétabban megragadható nyomai is vannak. A továbbiakban tehát arról lesz szó, hogy a devóciós passiók és a passiójátékok nyomai miként lelhetők fel a prédikációkban, s ez miként befolyásolja a szövegek működését.

A szakirodalom már korábban felhívta a figyelmet a Kelemen Didák-prédikációk és a passiójátékok kapcsolatára, illetve a nyírbátori Krucsayoltárról beszélve is kiemelte a különböző műfajok (passiójáték, liturgia, prédikáció és képi ábrázolások) közti szoros kapcsolatot, oda-vissza történő hatást.¹³ Már ez a megfigyelés is felbátoríthat bennünket arra, hogy a passiójátékok és a prédikációk között szövegszerű érintkezési pontokat keressünk. Támogatja ezt a dramatikusság nyilvánvaló jelensége is, melyről az előbbieken szóltunk.

Úgy tűnik, a két vizsgált prédikációban, de különösen a másodikban több ponton is megcsillan a passiójátékok szövegelemlékezete, szélesebb jelentés-térbe helyezve el így a beszédeket. Ezek az intertextuális kapcsolódási pontok mint műfajok közti hidak nemcsak a szövegek genezisére nézve szolgálnak ismeretekkel, hanem ami ennél is fontosabb, azok befogadására, működésére nézve is. Ezek a pontok a szövegelemlékezet aktivizálódása révén az egyszerű befogadó számára is megidézik a vallásgyakorlás vagy a liturgia különféle szituációit, melyben a hívő különféle jellegű és aktivitású szerepeket tölt be. Ezek a szerepek aktivizálódnak a szövegelemlékezet működése révén a befogadás során, dinamizálva a jelentésalkotást és felerősítve azt a hatást, melyet a prédikáció kívált.

A passiójátékok intertextuális jelenléte tehát ismét egy olyan befogadási mechanizmust erősít fel, melynek során a befogadó mint személyesen is jelen lévő szemtanú határozódik meg, vagyis a passiók szövegelemlékezete nagyobb teret nyit az átélés számára. A passiók emlékezete elsősorban tematikai szinten jelentkezik. A nagypénteki első prédikáció érdekessége az, hogy Szűz Mária szemszögéből mutatja be a szenvedéstörténetet, mi több, a befo-

gadó Mária nézőpontján keresztül lesz a megjelenített történet résztvevője. Természetesen ennek nagy hagyománya van: említhetnénk Laskai Osvát devóciós passióját, az *Érsekújvári kódex* passióját, a középkori Mária-siralmakat (például a *Winkler-kódex*ben) de a liturgikus éneklés hagyományában is találkozhatunk ezzel: elsősorban a passió énekekben, de még a Krisztus kínszenvedéséről elmélkedő énekekben is.¹⁴

Vannak továbbá olyan jellegzetes jelenetek, motívumok, melyek erősen kötődnek a passiójátékok szöveghagyományához, s a prédikáció szövegébe történő bekapcsolódásukkal ennek a műfajnak a hagyományát idézik a hallgató elé. Az apokrif hagyományból került a passiójátékokba az a jelenet, melyben János értesíti Máriát Krisztus elfogatásáról – Kelemen Didáknál is kiemelt szerepe van a történetnek. (320.) Hangsúlyos jelenet a nagypénteki passiókban, amikor Mária fia keresésére indul. (Kelemen Didáknál: 320–321.) További jellemző jelenet Jézus búcsúja Máriától, ekkor megjövendöli közelgő szenvedéseit (318–319).¹⁵ A devóciós passiók és a Mária-siralmak által meggyökereztetett nyelvezet fordulatai visszaköszönnék Kelemen Didák prédikációiban: a Mária-siralmak visszatérő motívuma az is, hogy Mária Jeruzsálem leányainak empátiáját kéri: „Ó, Jeruzsálem leányai, jertek el és sírjatok velem az én kedves Fiam felett!”,¹⁶ Kelemen Didáknál ez így jelentkezik: „Ennek nézésére siessetek Jerusalemlányi, kik vadtok ajtatos lelkek: [...] Siessetek azért fel indult lelketeknek ajtatosságával az ő nézésére.” (276.) A dialogicitás és a Mária-siralmak hagyományainak szoros kapcsolatát mutatja egyébként az a jelenség is, hogy nagy valószínűséggel párbeszédes formában adták elő a liturgia keretében a *Passio Beatissimae Virginis Mariae* című passió éneket is, amely a középkori Mária-siralmak szöveghagyományával tart szoros kapcsolatot.¹⁷

A passiójátékoknak szinte állandó kelléke az égi tanács jelenete, amikor Isten eldönti, hogy Jézus Krisztusnak meg kell halnia, hogy megváltsa a világot, s ezt minden isteni teremtmény elfogadja. Amikor a hitszónok számon kéri az angyalokon, hogy nem protestálnak Istennél azért, hogy megmentsék Jézust a kereszthaláltól, akkor ez utalásként is érthető az elsősorban passiójátékokból ismert jelenetre:

Istennek Angyali, kik a' Babylóniai kemenczébe sérelem nélkül oltalmaztátok a' Sz. Iffiakot, miért nem oltalmaztátok most Uratokat? [...] De nem merik azt próbálni, nem merik a' Kristus halálának úttját el állani, mert az Ég úgy parancsolta, az Isten úgy akarta, e' földön véghez kellett menni. (273.)

A devóciós passióknak a közönséghez való viszonya nagyon involvatív, vagyis bevonó jellegű. A szövegek olyan nyelvi szituációkat teremtenek, melyben a közönség nem csupán szemtanújává, illetve fültanújává, de résztvevőjévé is válik az eseményeknek, ahogy ezt Laskai Osvát szövegében is

megfigyelhetjük.¹⁸ Ilyen módon teszi résztvevővé befogadóját a prédikáció is, amire már a korábbiakban láthattunk példát.

Úgy tűnik, hogy más liturgikus műfajok intertextuális nyomai a prédikációkban nem bonyolítják a befogadást, hanem olyan módon dinamizálják, hogy a befogadó számára egy sokkal életszerűbb, sokkal közvetlenebb szakrális tér jön létre, ez az átélés és ennek révén a jobb kereszténnyé válás nagyobb lehetőségeit rejtí magában. Az ilyen szöveg hosszabban képes lekötni befogadóját, és közvetlenebbül indít meg (*delectare* és *movere*), vagyis az egyszerűbb befogadó számára is nagyobb hatékonysággal működik. Nem véletlenül éppen a ferenceseknél terjedt el elsőként a devóciós passió gyakorlata. Ez a fajta törekvés figyelhető meg Temesvári Pelbárt utasításaiban is, melyet „Kristus urunk passiója áhítatos színrevitelének ceremóniái”-hoz ír, s melyben a dramatikus prédikáció technikáit rögzíti.¹⁹ A műfaj – amint az az utasítás szövegéből is kiderül – erőteljesen épített a látványra, az arra irányuló *deixis*re, s mindezek mellett a szöveg látványmegidéző képességére, plaszticitására. Mindezeknek a fő célja a megindítás, a *movere*. A szöveg különbséget tesz aszerint, hogy milyen műveltségű befogadóközönségről beszél: a kevésbé művelteknek a látvánnyal történő megindítás kell, a *doctus*oknak viszont a *disputáció*, vagyis a teológiai kérdések tudós fejtegetése. A devóciós passió mint műfaj képes mindkét igényt kielégíteni. Nem alaptalan az a feltetelezés sem tehát, hogy a devóciós passiók nyomában járó prédikációk is rétegzett közönségigényeknek voltak képesek megfelelni.

Esettanulmány: A nagypénteki első prédikáció elemzése

A beszéd a János-evangélium 19,30-ból indul ki, a Jézus kereszthalálának pillanatát megragadó textusból. A szöveg első mondata rögtön visszautal a textusra: „Ezeket az Igiket írja Sz. János a halálra sentenciáztatott ártatlan JESUSról” (268.), s laudációval folytatódik, melyben bibliai idézetek egymásutánjában bontakozik ki az ártatlanul elítélt Jézus alakja. A bekezdés szövegét a halmozott ellentétek dinamizálják: a retorikai antitézisek erősítik fel azt az ellentétet, amely a befogadó igazságérzetére apellál: vagyis hogy Jézus Krisztus szeretete ellenére következett be a zsidók gonosztette. A befogadónak állandóan a két ellentétes pólus, a jóság és a bűn asszociációs köre közt kell mozognia, ami erős emocionális hatás kiváltója lehet.

A szövegben következő váltás váratlanul az Ószövetségbe utalja vissza a befogadót, Jeremiás siralmaihoz: „Keservesen sirattya vala régen Jeremiás Próféta Izraelnek némely vitézinek harczon való el hüllásokat:...” (268–269.) Az előképpé, mi több, figurává váló *exemplum* egy elvárt hívői magatartást irányoz elő, tropologikus jelentése ugyanis azt mutatja meg, hogy Krisztus halálának kapcsán csak a lamentációnak van létjogosultsága. A párhuzamok és ellentétek bonyolult rendszerében a figurának az adja meg a hatékonysá-

gát, hogy a szöveg a figura beteljesítetlenségére hívja fel a befogadók figyelmét, ez pedig a hívőket feladat elé állítja:

...siratom éjjel nappal az én népem Leányának meg öletteit. 'S hát ti Kristus szerelmei, titeket mondalak aitasos Lelkek, kik vadtok JESUS Jegyesi, halván az emberi nemzet Mennyei Bajnokának a' Cálváriaj ütközetén való el esését; Lelki jegyeseknek, szerelmese-kért meg holt JESUSotoknak szörnyűséges halálán meg nem jaidúltok? (269.)

A megszólítás a szöveg megcélzott befogadói körét nevezi meg: az apácákat.

A figura ezután hárompólusúvá látszik bővülni: Jeremiás panasza Szűz Mária siralmának előképe is lesz, az ószövetségi citátumot a szöveg Mária szájába adja, miként a nagypénteki passióéneklés szöveghagyományában is szerepel, így kezdődik például az RMKT 60. számú, Kopcsányi Márton *Kristus meg mezitelenítettéről* írt elmélkedő verse, mely egy későbbi imakönyvben már mint passió ének szerepel.²⁰ Mária siralma látszólag távolodást jelent a figura tropologikumától, hiszen Szűz Mária maradéktalanul beteljesíti a figurát, vagyis a hallgatóságot immár nem buzdítja arra, hogy a beteljesítésért cselekvően lépjen föl. Jakob pátriárka panasza József véres köntöse láttán az előképek sorát bővíti, József véres köntöse pedig Jézus vérbe fagyott testének lesz a típusa. Szűz Mária panasza és előképei azonban csak látszólag jelentenek távolodást a tropologikus értelemről, ugyanis a figura beteljesítettsége csak a bibliai időre érthető, holott a szöveg a jelen síkjába utalja az üdvtörténetet, tevékeny részesévé téve hallgatóságát.

A józsefi figurának a liturgikus énekhagyományban is kiemelt szerepe van: az RMKT 188-as számú énekében a Józsefhez és a Jézushoz szóló versszakok úgy váltogatják egymást, hogy a nevek akár felcserélhetők is lehetnének: a két esemény az auerbach-i figura működése értelmében ennyire magában foglalja a másikat.²¹ Ez a kölcsönös bennfoglalás mutatkozik meg a prédikáció szövegében is akkor, amikor a józsefi és a krisztusi történet egymás mellett, egymásra utalásokkal jelenítődik meg.

A lemeztelenített Jézushoz forduló apostrophében is a liturgikus énekszöveg szűrődik át a prédikáció szövegén:

Oh szüzek Királlya! szemérmesség virága! ki az egeket csillagokkal ékeséted, és felyhökkel mint kárpitokkal bé-vonod: ki a' földet virágokkal, és a' fákat levelekkel öltöztetted: ki Adamot, és Evát meg ruházád, hogy a' vadak, 's madarak előtt mezitelen ne járjonak, magad mezitelenségét most el nem takarhatod. (270.)

Krisztus levetköztetése már az énekhagyományban is a történeti és a lelki jelentésszintek egymás mellé kerülését, egymásba játszását eredményezi: a világ felöltöztetője a világ által levetköztetik. A prédikáció ezt fokozza, amikor Krisztus levetköztetését egy allegorikus jelentésmozzanattal gazdagítja:

Jézusnak azért kellett levetkőznie, hogy bennünket, embereket felöltöztessen, hogy bűneinket így elfedje az Atya előtt.

Krisztus különféle metaforikus megszólítása szintén a katolikus énekek szöveg hagyományát idézi, és a bekezdések elején, miként az énekek strófa-kezdő szentenciáiban az üdvtörténet legfontosabb elemei jelennek meg: „Oh szűzek Királya!”, „Oh világ Urának nagy szegénysége!” „Oh Isteni kegyességnek csodálatos méltóztatása!” Az emocionalitást közvetítő és generáló exklamatiók mintegy bekeretezik, kijelölik a szövegben a különösen fontos részeket, így a meztelenség mint a szenvedéstörténet egyik sarkalatos mozzanata kerül kiemelésre a szövegben. Bibliai és hagiografikus exemplumok példázzák a ruhátlan állapot megalázó voltát, amelytől az Isten megkímélte még azokat is, akiket szenvedésre ítélt. Az exemplumok szereplőivel szemben még erőteljesebben kiemelkedik a krisztusi áldozat nagysága. Krisztus élettörténetéből származó jelenetekkel is ellentétbe állítódik a lemeztelenítés jelene, amely még inkább emeli a kínszenvedési történet eme mozzanatának jelentőségét.

Azonban nemcsak a levetkőztetés és az elfedés, a meztelenség és az elfedtség fogalmiságához tartozó ellentétek szervezik és dinamizálják ezt a szövegrészt, hanem az ezt megelőlegező párhuzamosság is: a mi bűnös létünk Krisztus meztelenségének az analogonja, hiszen mindkettő pironkodásra készteti alanyát: „és úgy szenvedi meztelensége pirulását, hogy eleget tégyen ama mi nagy pírónságunkért” (271.). A *sensus allegoricus* ilyen működése miatt a krisztusi meztelenség a szövegben sosem egyszerűen egy fizikai állapot, hanem arra a szellemi távlatra nyújt rálátást, melyben a bűn mint meztelenség értelmeződik. Krisztus meztelensége pedig az olvasó elé így saját bűnösségét vetíti.

A 43. zsoltár szövegének interpretációja is a krisztusi tettnek, áldozatnak a súlyát erősíti azzal, hogy az értelmezés szerint erre a jelenetre már az ószövetségi előképek is utalnak:

Világra jövétele előtt látván minémü kinok várják ötet e' földön minden szenvedési között leg inkább ezt emlegeti vala [...]. Egész életem napjának le nyugtáig előttem vagyon gyalázatom, és az orcám pirulása el-burított engemet. (271.)

A zsoltáridézetekben az Ószövetség–Újszövetség viszony nem a beteljesítésben ragadható meg, hanem az idő állandóságában, a krisztusi megváltás esemény örökkévaló voltában.

A meztelenség állapota tehát egyrészt a hozzákapcsolódó allegorikus jelentésszint miatt lesz súlyos, másrészt viszont azon érzelmek fizikai megnyilvánulásának ábrázolása, melyeket Krisztusban a meztelenség gondolata váltott ki, fokozza a lappangó tropologikus szintet erősítő emocionalitást: „az egész testében fel-poszdúlt a' vér, a' szeméremnek nagy belső indúlattya, és

eröltetése miatt, Sz. orczáján ki ütött, és el-ájúlván, egész testében vérrel izzadt” (271.). A tropologikus jelentésszint eddig inkább csak az allegorikus jelentés háttérében húzódott meg, a krisztusi vállalás bemutatásának dinamizmus csak kimondatlanul villantotta fel a hívő számára a „mit kell tennem az üdvösségem érdekében? hogyan kell az eseményekhez viszonyulnom?” kérdésekre a választ. A szöveg azonban nem hagyja befogadóját kétségben, a következőkben a befogadó éppen erre kap választ. „Oh Menynek Földnek Teremtője! mire adtad magadat érettünk! Jaj ha mi te éretted kisebbet el nem türeink!” (272.) A szöveg tehát az alázatosság erényére buzdítja befogadóját, s egyben anagógikus távlatok felvillantásával is nyomatékosítja a megindítást (movere). A következő bekezdés folytatja annak bemutatását, hogy miként kell viszonyulnia a hívőnek a kinszenvedési történethez: Dávid arra szólította fel Abner halálakor Izráel népét, hogy szaggassák meg ruhájukat. A prédikátor ezt a történetet idézi fel és alkalmazza a helyzetre:

Szaggassátok meg, nem ruhákat, hanem szíveteket. [...] az Isten hadnagyának az Ur Jesusnak, annak az emberi nemzet menynevei Bajnokának, annak a' világ kegyes szabadtőjének, annak a' lelkek szerelmeért meg holt édes Jésusnak temetése felett, esék meg szívetek (272.).

Itt tehát ismételten a beteljesítésre váró figura az, ami a befogadót cselekvésre ösztönzi: Abner Krisztus előképe, Dávid a hitszónoké, illetve minden hitszónoké, s az Abnert sirató nép pedig a Krisztust sirató keresztyének előképévé válhat, ha a keresztyének beteljesítik ezt. A figura végeredményben arra készíti olvasóját, hogy bekapcsolódjék a szenvedéstörténetbe.

A narráció közben halad a szenvedéstörténettel: utalás történik arra, hogy Pilátus a nép kezébe adja a döntést Krisztus ügyében, s ő maga mossa kezeit, de mindennek részletes elmondása nem történik meg, a prédikáció feltételezi, hogy hallgatói mindezeknek teljesen tudatában vannak: „Vaj hamis Birónak Istentelen ítéleti! ki Császár kedvéért, Zsidók barátságaért, halálos sentenciát mond a' büntelenre.” (273.)

Ezután a szöveg Jézus Krisztushoz, az Atyához, Szűz Máriához, majd az angyalokhoz fordul, s számon kéri tőlük, hogy nem akadályozták meg Krisztus szenvedését, halálát. Korábban már volt szó arról, hogy ez a szövegrész szoros kapcsolatban áll a passiójátékok szöveghagyományával: az égi tanács jelenetére utal vissza, melyben az égi teremtmények nem apellálnak az Úrhoz, hanem elfogadják, hogy Jézusnak meg kell halnia az emberiségért:

Földi ellenséginek kezekbe eset mennyei Királyotok; az eget, és földet alkotó isteni hatalmasságnak karjai hátra kötöttetek; hamis Birák törvényén sentenciáztatik, kinek még valaha ítélő széke eleibe ítéltek az egész világ, és nagy reszketéssel fognak előtte állani minden nemzetek; most viszik halálra az hóhérok, hogy Királyotokat el-veszessék, 's élete meg tartásában nem forgolódtok oh Angyali seregek? (273.)

Az antitézisekre és párhuzamosságokra épülő retorika a földi és a mennyei, vagyis a fizikai és a szellemi távlat közt mozgatja a befogadó figyelmét.

A szöveg ezután elfordul a közönségtől, és Szűz Máriának, akit a liturgikus énekhagyomány után „keserűségnek Annya”-ként aposztrofál, foglalja össze a szenvedéstörténet elkövetkező jeleneteit, vagyis továbbra sem Krisztus keresztre feszítésének narrációja adja meg a prédikáció szervező elvét, ez csak mint magyarázó kitérő van jelen. Ez az apostrophé egyben jövődőlés is, mely a középkori Mária-síralmak, illetve devóciós passiók azon részét idézi, amikor Jézus maga jövődöli meg anyjának saját közeli kereszthalálát:

Oh keserűségnek Annya Szűz Mária, nincs immár semmi reménség Sz. Fiad szabadulásában: már meg ítéltetett, halálra sentenciáztatott: kézbe adta Pilátus ötét, hogy meg feszítsék: ettől fogva nem látod ötét, ha nem kereszttel terhelve, latrok között fel emelve, a' Calvaria hegyén. (273.)

A megszólalás ezzel magát és befogadóját a kínszenvedés idejének egy konkrét pillanatában szituálja, vagyis azt az illúziót kelti, hogy a passiótörténet folyamatosan halad a prédikáció elhangzásával párhuzamosan.

A Szűz Máriához fordulás ismételten előtérbe helyezi Mária nézőpontját: először az anya fájdalmát részletezi a szöveg, s Jeremiás panasza ismét elhangzik Szűz Mária szájából, ami révén megteremtődhet a kapcsolat a prédikáció kezdő szakaszával. A gradatio retorikai alakzata révén a befogadó úgy érezheti, hogy nézőpontja közeledik Szűz Mária nézőpontjához: „és látá de vérbe fagyva, látá tövissel koronázva, látá kereszttel terhelve hóhérok között szerelmes Jézusát.” (274.) A „szerelmes Jézusát” Szűz Mária szóhasználatát, beszédét imitálja, még inkább a nézőpont-közeledést segítve elő. Szűz Mária sermocinációja pedig a Mária-síralmak és a passiók énekek szöveghagyományát vonja be a szövegbe:

Ah melly nehezen esett ez, a' keserves Annyának! Gondollyatok e' keresztények melly keserves vólt Szűz MARIANAK Jéusától el válása! melly szíve szakadva mondotta az áldott Szűz: oh ártatlanságnak Báránnya, melly büntelen kell meg halnod! Jaj mint kell el válnom tölled életem reménsége, bánatim vigasztalója, édes Jéusom! Ti-is Menny, Föld, nap, hold, csillagok, Teremtőtöktől búcsút vegyetek; mert az Égek királlyá, földi ellenséginek kezekbe esvén, halálra ítéltetett; most viszik a' hóhérok, hogy meg öllýék az Elet Urát. (274.)

Ezután látszólag változik a nézőpont: „Meg-indulván azért édes Üdvöztönk-el, a' halálnak helyére, ki tudna meg mondani, melly nagy fájdalmokat érzet a' mi Urunk...” (274.), csakhogy ez nem jelenti a Mária-nézőpont szűkségszerű megszüntetését, mert továbbra is megjelenik a szűzanya alakja, mintha a prédikáció befogadója mellette menne, vele együtt kísérné Jézust a kálvárián. A prédikatori hang már a Jézust néző sokaságban jelen lévő résztvevő pozíciójából szólal meg: például a „le jövé Jeruzsálembe” (275.) a be-

szélő felé való közeledés irányával teremti meg ezt a beszédhelyzetet. A hallgatóságot, vagyis a megcélzott befogadói réteget, akiket „Jeruzsálem Leányai”-ként aposztrofál, az események követésére szólítja fel: „Ennek nézésére siessetek Jerusalemléányi, kik vadatok ajtatos lelkek. [...] Siessetek azért fel indult lelketeknek ajtatosságával az ő nézésére.” (276.). Az eseményeknél – szintén – jelen lévő Szűz Máriával pedig olyan dialógusba kezd, amely helyileg a keresztútra helyeződik:

De talám nem ismeritek meg a' nagy sokaság között? [ti. Jézust] kérdgyük meg az ő Sz. Annyát Salamon szavával: qualis est dilectus tuus o pulcherrima mulierum? Cant. 5.v.9. Minémű a' te szerelmesed, oh minden Annyák közt leg keservesbb Annya Szűz Maria? Dilectus meus candidus, et rubicundus: Az én szerelmesem, és Sz. Fiam Jésus, feir, és piros. (276.)

Mária válaszában a retorika elveinek mesterei működését láthatjuk: a fehér és a piros színek dialektikája a colonok szerkezetének ismétlődésén, a párhuzamosságot és ellentétességet megvalósító szövegben jön létre, ahol a színek szimbolikusságának is szerepe van, a képek kibomlása folyamatában azonban ezek jelentése fokozatosan elmozdul, s végül a szenvedéstörténet meghatározott pillanatához elvezetve a krisztusi vért nagyon komplex konnotációs rendszerrel veszik körül:

Feir, ártatlanságának fényességében. Piros égő szeretetének lángjában. Feir a' Thábor hegyen szine változásában: piros az olaj fák hegyén vérrel veritékezésében. Feir Herodes házában a' feir ruhában: piros Pilátus Udvarában a' veres bársonyban: piros a' seregek között, tetétől talpig fogva vérbe ágyva. (276.)

A keresztvitel aktusában újra dinamikusan érintkezik egymással a földi és a szellemi távlat: Krisztus keresztjének súlyát ugyanis a világ bűneinek súlya tetézi. Így a kereszthordozás egyszerre jelent történeti és allegorikus eseményt a befogadó számára. A bűn a szövegben olyan kontextusba kerül, mely lehetővé teszi, hogy mind szellemi, mind fizikai entitásként egyaránt értelmeződjék: a bűn ugyanis oly *nehéz*, hogy a lelket a pokolra *vonja*. A két jelentésszint egymásra vetítődése még dinamikusabb változtatásra készíti a befogadót a földi és az égi szféra közti jelentéstérben, ahol a megváltástörténet egy időpillanatba sűrítődik össze:

Felséges Isten; mi dolog ez? Numquid DEO quidquam est difficile. Gen.18.v.14. Hiszen nincsen néked semmi nehéz; mi az oka tehát, hogy az Isteni mindenhatóságnak erős kárja el esett, ki három újjával a' föld kerektségének nehézséget fáradság nélkül tartja? Isa. 40.v.12. mi az oka? hogy azok a' fáradhatatlan lábak, melyek, Salientes in montibus, transilientes colles, Cant. 2.v.8. az örökké valóságnak halmain által futva váltáságunkra az halál úttján el állottak? Mich. 5.v.2. Habac. 3.v.6. Psalm. 18.v.6. Mi az oka, hogy azok az erős vállak, melyek az eget fáradság nélkül tartják, a' keresztfát vinni nem bírják. (277.)

A szöveg tehát eltávolodik a passiótörténetben részt vevő Szűz Mária nézőpontjától, a szenvedéstörténetet a megváltásesemény felől nézve allegorikusan kezeli, s az allegorikus jelentésszint megteremtésével lehetőség nyílik arra, hogy a befogadó meglássa az események tropologikus jelentését is. Azonban ismét nem hagyja a szöveg, hogy az olvasóban csupán a szellemi távlatra történő rányitás révén jöjjön létre a tropologikus jelentés, hanem újból megfogalmazza a bűntől való tartózkodás szükséges voltát:

Ercsétek világ fiai, Leányi ercsétek, melly nagy terh a' bűnnek terhe! És ha az Isten erősségét Kristust, el fárasztotta; ha az egek Istennek dereka meg hajlott alatta, sött le roskadott, és gyakorta térdére, orcájára esett: jaj nekünk! ha ilyen terhel lészen lelkünk testünköl ki menésekor, a' más világ úttýára való indulásban, mert mi-képpen mehet fel a' boldog örökké valóságnak hegyeire? Nem hogy fel mehetne: de sött in puncto ad inferna descendet. Job. 21.v.13. egy szem pillantásban pokollra száll. (278.)

Végül a szöveg ismét egy beteljesítésre váró figurával vezeti vissza befogadóját a szenvedéstörténet végső stációjához, Krisztus halálához. Csakhogy ekkor már nem térhet vissza a befogadó az események egyszerű történeti jelentéséhez, ugyanis a korábbi szövegrészek által létrehozott jelentéstérben a befogadónak a szenvedéstörténetet már allegorikus és tropologikus szinten is értelmeznie kell: a figurát az a bibliai hely teremti meg, amelyben az Izráelből menekülő Dávid királynak a következőt mondja szolgálja:

...valahol lészen az én Uram királyom, vagy halálban, vagy életbe, ott lészen a' te szolgád, ne maradgyunk el mi-is a' mi Urunktól hanem ajtatos elmélkedésünkkel kísérjük el az halál helyére, és lássuk utólsó ki mulását. (278.)

A recapitulatio-jellegű befejezés bravúrosan szerkesztett szövegrész: mindazokat a retorikai alakzatokat magába sűríti, melyek a prédikáció folyamán megteremtették a különböző jelentésszinteket, beszédhelyzeteket, s ezzel a recapitulatio végső egységbe kapcsolja a földi és az égi szférát. A szöveget pedig egy dinamikus, zárt egységgé formálja a siratás mozzanatához, majd a textushoz való visszatérés.

Ez a prédikáció azért is foglal el kiemelkedő helyet Kelemen Didák beszédei között, mert a szöveg narrativitását háttérbe szorítja a tipologikus-figurális beszédmód, s az események menetére inkább csak utalás történik. Mégis bekapcsolódik a befogadó ebbe az eseménysorba, méghozzá Mária nézőpontja felől közeledve a szenvedéstörténethez, s a bűjtatott dramatikus-ság által is megerősített történeti értelem kerül termékeny feszültségbe az egyre dinamikusabban kibontakozó allegorikus és tropologikus értelemmel. A szellemi értelem viszont nem működhet a befogadóban szabadon, a szöveg biztosra akar menni abban, hogy még a legegyszerűbb befogadóra tett hatásában is betöltötte az jeremiási feladatot: vagyis a hívő számára bizo-

nyossá tette a megtérés szükségességét. Ezzel végeredményben állandóan leszűkíteni, pontosabban konkretizálni igyekszik a jelentések játéktérét: többek között itt ragadható meg a szöveg popularitása. Viszont a popularitás *intentione* lectionisként értve azt is jelenti, hogy a jelentések konkretizálása egyfelől megtörténhet, ez azonban nem feltétlenül korlátozza a jelentésmozgást, mindez attól függ, hogy a befogadó milyen elvárásokkal, szövegismerettel és befogadói mechanizmusokkal rendelkezik.

A dramatikus prédikációk popularitását illetően megállapítható, hogy a *hypotyposis*, képszerűség, dramatikusság igényes retorizálás eredménye, hatását tekintve viszont oly módon dinamizálja a befogadást, hogy a figyelmet állandó mozgásban tartja, a befogadót szinte résztvevővé, vagyis sokkal inkább érdekeltté teszi. Ezért ez a retorika mindenképpen jó hatásfokkal működik abban, hogy kevésbé művelt hallgatói számára is igényes s egyben érdekes legyen.

Ezeknek a szövegeknek szembetűnő jellegzetessége az is, hogy különféle befogadói elvárásoknak képesek megfelelni. A rétegzettség teszi lehetővé az egymástól igen különböző befogadói tapasztalatok érvényesülését, mivel az eltérő fogékonyságú hallgatók, olvasók számára a szöveg különféleképpen működik. Az elemzett prédikációban láthattuk például, hogy olyan szövegvilág teremődik, melyben a jelentés állandó rögzítésére, de legalábbis ellenőrizhető keretek közé szorítására irányuló törekvés ragadható meg, viszont jelen van a retorikusságnak egy olyan formája is, amely ezzel ellentétes irányba hat. Ilyen az elemzett prédikációban a figurális beszédmód spontán működése, mely végeredményben ellenáll minden olyan próbálkozásnak, mely a jelentést le próbálja leszűkíteni. De ilyen az a retorika is, amely a dramatikusságot teremti meg, és amely egyfelől a jelenlét látszatát keltve egy könnyebben átélhető (szöveg)világot teremt a befogadó számára, másfelől azonban a jelenné tevészként értett megjelenítés lehetőségéért folyó állandó küzdelem olyan feszültséget indukál a szövegben, mely a befogadó figyelmét a jelenné tevés lehetetlenségére irányítja, s ez szükségszerűen a *sensus spiritualis* távlatának megnyílását eredményezi. Vagyis a dramatikusság popularizáló képessége mellett a szövegmozgások egyszerre ezzel ellentétes irányba is hatnak, a szöveg igen rétegzett működését eredményezve.

1 RÁKOS Balázs Raymund, *Ugye, Atyafiak? Isten szolgája P. Kelemen Didák, O. F. M. CONV. élete (1683–1744)*, Róma, 1975.

2 Il *Servo di Dio P. Didák Kelemen O. F. M. Conv. (1683–1744) e i suoi scritti*, Róma, 1983.

3 KELEMEN Didák, *Buza fejek...*, Kassa, 1729. A továbbiakban a kötetből történő idé-

zéskor a szövegben jelöljük az oldalszámot az idézet után.

4 CSÁK Alajos Cirják, *Kelemen Didák csodás élete és működése*, Miskolc, 1927, 81–82.; BALLAGI Aladár, *P. Kelemen Didák = Uő, Élő tanítások*, Cegléd, 1934, 185–186.; RÁKOS, i. m., 224., 561., 610–611.; BÁN Imre, *A magyar*

barokk próza változatai, It, 1971, 486.; BÁN Imre, *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI–XVIII. században*, Bp., 1971, 60.

5 JAKAB Viktória–KILIÁN István, *A biblia, a liturgia és a misztériumdrama hatása a nyírbátori Krucsay-oltár mesterére*, Rajztanítás, 1981, 4–6., 16.

6 PINTÉR Márta Zsuzsanna, *Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században*, Bp., 1993, 18.

7 BALOGH Jolán, *A csíkszentimrei szárnyasoltár*, Erd. Tud., 1943, 39–41.

8 PINTÉR, i. m.

9 Uo.

10 Lásd a dramatikus prédikáció fejlődési fázisait. Uo.

11 *De passione domini nostri Iesu Christi = Petri András-énekeskönyv*, RMKT XVII/7. 136-os ének, jegyzet: 603.

12 *Passio beatissimae virginis Mariae = Petri András-énekeskönyv*, RMKT XVII/7. 161. ének.

13 Rákos Balázs Raymund hívta föl arra a figyelmet, hogy Kelemen Didák prédikációi szoros kapcsolatban állnak a passiójátékokkal, és ugyanő utalt arra is, hogy a Krucsay-oltár megszületésénél, melyre a passiójátékok nyilvánvaló hatással voltak, Kelemen Didák bábáskodott. Rákos Balázs az oltárt és az azt „megfogalmazó” Kelemen Didákot P. Juhász Máté nevével is kapcsolatba hozta, aki éppen az oltár készüléseinek idején Nyírbátorban tartózkodott. Jakab Viktória és Kilián István ezen a nyomon elindulva alapos vizsgálattal bizonyította az oltár és a passiójátékok hagyományának kapcsolatát, és Juhász Máté 1761-ben megjelent nagypénteki passiójával is megmutatta az oltár jeleneteinek kapcsolatát. Lásd RÁKOS, i. m., 401–404., 440–444., valamint JAKAB–KILIÁN, i. m., 16.

14 KOPCSÁNYI Márton, *Kristus megmeztelenítéséről*, RMKT XVII/7., 60. ének: nem véletlenül alakult át ez a szöveg egy későbbi kiadásban passiószénekké.

15 Laskai Osvát devóciós passiójának (*Modus devotissimus passionis Domini nostri Iesu Christi*) ez a része magyarul a következőképpen hangzik: „Ó, édes Anyám, nézd meg a te Krisztusod testét és figyelmezz reá szorgalmatossággal, mert holnap széttépetik. Ó Szülőanyám, az én arcom letakartatik és köpéssel illetetik. Ez a fő tövissel megkoronáztatik. Ezek a kezek és ezek a lábak szegekkel veretnek át. És jaj nekem, mert a te kegyes szíved megkeseredik a részvétől az én szenvedésem miatt, sőt mindezeket látod majd megtörténni a te Jézusodon.” Lásd: *Régi Magyar Drámai Emlékek I.*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., 1960. Bene Demeter *Nagypénteki actio* című passiójában pedig a következő sorok idézik meg Jézus jövőndölését a haláláról: „Látod, édes Anyám, most kezeim szépek, / Lábaim én nekem még mindenütt épek, / De a' szegek mián majd lesznek veressek / Egy tö hegyni épség nem leszén ő benne.” Lásd: *Minorita iskoladrámák*, szerk. KILIÁN István, Bp., 1989, 133.

16 LASKAI, i. m., 365.

17 *Passio Beatissimae Virginis Mariae*, RMKT XVII/7. 259.

18 LASKAI, i. m., 363.

19 TEMESVÁRI Pelbárt utasításai „*Kristus urunk passiója áhítatos színrevitelének ceremóniái*”-hoz = *Régi Magyar Drámai Emlékek I.*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., 1960, 377.

20 RMKT XVII/7. 63.

21 Erich AUERBACH, *Figura = A hermeneutika elmélete 1. rész, Ikonológia és Műértelmezés 3.*, szerk. FABINY Tibor, Szeged, 1998, 17–58.

A „napló” mint alakzat

(Változatok a prozopopeiára XVIII–XIX. századi irodalmunkban)*

„L’ être écrit”
(Jacques Derrida)

Az individuum kérdése a XVII. és XVIII. század fordulóján vált központi szerepűvé, magának a szubjektumnak a fogalma is történeti képződmény. Temporálisan változó sajátosságainak értelmezéséhez három, egymással összefüggő szempont kínálkozik: az ember, aki szubjektummá válik (*subjection* ‘alárendelés’), a nyelv, és az a társadalmi kontextus, amelybe a szubjektum behelyeződik.¹ A három szempont kapcsolódásának vizsgálata lehetséges a XVIII. században megnőtt jelentőségű önéletrajzi szövegekben, introspektív (napló) és a nyilvánosság-szerepet alakító (levél) műfajokban. Ezeknek az irodalmi formáknak mint a szubjektum nyelvi konstituálódása változatainak a bemutatására vállalkozom tanulmányomban; bevezetésként szükséges a három írásformát összekapcsoló prozopopeia fogalmának tisztázása, a szubjektumot meghatározó fenti szempontoknak megfelelően.

A önmagát szubjektumként pozicionálni akaró szerző nem mutatkozik a „nyelv uralójának”, mert a szövegében létrejött szubjektum, mint „arc”, nem feleltethető meg a maga személyének: a szöveg létrejötte a leírás időpontjára jellemző speciális diszkurzív nyomok, erővonalak kereszteződésével történik meg,² tehát az (önéletrajzi) szövegben megalkotott szubjektum a szerző életének több pontján mindig különböző. Ez egyetlen, retrospektív önéletírásban nem mindig válik nyilvánvalóvá,³ a naplófeljegyzésekben azonban egyértelmű az önmagát létrehozó megnyilatkozónak a heterogenitása. Az arc adása, a prozopopeia ugyanakkor a nyelv konstituáló jellegéből adódóan is „arcrongálás/arctalanítás [*de-facement*], mert amennyiben az arc nyelvi aktus által adott, »csak« alakzat.”⁴ – A XVIII–XIX. században felértékelődött szubjektivitás az akkori ön-narrációkban lehetővé tenné egy a priori, nyelv előtti tudati apparátus működését, az „önarckép-rajzolás” megtervezettségét. Közelebb áll azonban az igazsághoz az a megfogalmazás, hogy „az önéletírói vállalkozás [és az ennek létrejöttét befolyásoló diszkurzusok kapcsolódása] hozza létre és határozza meg az életet.”⁵

A tanulmányban konkrét szövegek vizsgálata révén a szubjektum konstituálódásának az egyes formákból adódó különbségeit és az adott időinter-

*A tanulmány tematikus párja a szerző *Ignotus és Emma. Veigelsberg Hugó álnevei* című szövegének. (Irodalomismeret, 2001, 3–4, 135–138.)

vallumra jellemző speciális sajátosságait mutatom be. (Egyaránt kiterjed a figyelmem fiktív és nem fiktív szövegekre, ezek megkülönböztetését a propopeia működtetése fölöslegessé teszi, különben sem a körülményesen hozzáférhető referenciális vonatkozás dokumentumainak, hanem az ön-átélés mikéntjéről szóló tudósításnak tekintem a szövegeket. Lényeges lehet azonban a közéleti és magánéleti levelezés megkülönböztetése, külön figyelmet szentelek a levelek magánéletiségének nosztalgiájából táplálkozó, fiktív levelekből összeálló regények egyedi jellemzőinek.) A formai különbségek vizsgálatát záró konklúzió generálta, hogy kísérletet tegyek a „napló” megértési alakzatként való értelmezésére. Ezáltal abba a „vonakoztatási rendszerbe” (frame of reference) kívánok illeszkedni, amely az „avatag tükörmetaforika” és a „másság” témája kapcsán alakult ki, és az utóbbi évek magyar irodalomtudományi diszkurzusában jelentősen érinti a *Fanni’ Hagyományai* szövegét is.

Önéletrajz, emlékirat, vallomás

Az önéletrajz, a memoár, a vallomás műfaja – a tematikus különbségek ellenére – összekapcsolódik azáltal, hogy a szerző életének adott időpontjában összegzi, elbeszéli múltjának egy időszakát, amelynek a megírás időpontja a lehetséges legvégső eseménye. Az elbeszélte események a naplóban és levélben is múltbeliek,⁶ az önéletrajzban ugyanakkor a szerző a múlt eseményeinek utánját, következményeit is ismeri, ennek az ismeretnek megfelelően egészíti ki reflexiókkal azokat az eseményeket, amelyek megtörténésének pillanatában még a következmények felőli bizonytalanság jellemezte: az emlékezés biztos pozíciója egyfajta metanyelvet, „narratív identitást”⁷ hoz létre.

Aurelius Augustinus *Vallomásai* mellett a XVIII–XIX. században az autobiográfia műfajának sajátosságait az európai irodalomban két nagy hatású szöveg jelölte ki: Jean-Jacques Rousseau *Vallomásai* és Goethe önéletrajza, a *Dichtung und Wahrheit*. Az élet adott szakaszának elbeszélési kényszere Augustinusnál isteni hatásként, Rousseau-nál „dramatizált zseniális inspirációként” értelmeződik, Goethe szövegének létrejöttét dominánsan a felvilágosodás fejlődéseszménye motiválta.⁸ Goethe a következőképpen fogalmazta meg a szubjektum megképződésének (Bildung) reprezentációját: „életünk valamely ténye nem aszerint számít, hogy valóság-e, hanem aszerint, hogy jelentett-e valamit”⁹ – és az önéletírás célját az egyén és történelem viszonyának megragadásában jelölte ki. A magyar irodalomban a műfaj hagyományát kialakító XVIII. századi írásokban elsősorban Goethe hatása válik az augustinusi mintához mérhető jelentőségűvé, a két – több szempontból eltérő – szemléletmód sajátosan keveredik ezekben a szövegekben. Bethlen Miklós *Önéletírásában* meghatározó „a Goethe kodifikálta *Dichtung und Wahrheit*: költészet és valóság viszonya, a tények olykor szubjektív, költői elrajzolója”.¹⁰ A valóság alakításának tudatossága felől azonban elbizonytalanít a

feltételezhető őszinteség: az *Önéletírás* „az emlékirat gyónó típusába tartozik, az augustinusi minta nyomán készült, s legközelebbi elődje Rákóczi *Vallomásainak*”.¹¹ Ezen a ponton szükséges lehet az emlékezés által összevont, de tematikusan eltérő műfajok (emlékirat, vallomás, önéletrajz) elkülönítése. Az emlékiratban domináns az a társadalmi-történelmi kontextus, amelybe a szerző belehelyezi életét, az önéletrajzban ezzel szemben a szerző életének eseményei lényegesek. A vallomásíró életének az emlékezés pozíciójából disszonánsan szemlélt eseményeit beszéli el, ami feltételezi az emlékezetnek mint lelki valóságnak szembeállítását a testtel (Augustinusnál: „Lélek és emlékezet egy és ugyanaz.”¹²). Goethe hatásának, a történelem és fikció szükségyszerű kereszteződésének, illetve a vallomásírás hagyományának ellentmondását Bethlen *Önéletírása* esetében az „elbeszélő hang” fogalmának bevezetése oldhatja fel: „[...] az elmesélt események megtörtént dolgok az *elbeszélő hang* (*voix narrative*) számára, melyet itt azonosnak tarthatunk az implikált szerzővel, azaz a valóságos szerző fiktív álruhájával. Beszél egy *hang*, amely elmeséli azt, ami *sámára* megtörtént. Belépni az olvasásba, azt jelenti, hogy az olvasó és szerző közti szerződésbe befogadjuk a hitet, mely szerint az események, melyekről az elbeszélő hang beszámol, e hang múltjához tartoznak.”¹³

A *Confessio peccatorisban* (*Egy bűnös vallomásai*) II. Rákóczi Ferenc Bethlenhez hasonlóan a vallás és lelkiismeret kontrolláló hatása alatt beszél múltjáról, a francia *Mémoires* (*Emlékiratok*) megírásával azonban eltérő módon reprezentálja magát. A kettős én-reprezentáció igénye Kazinczy Ferenc önéletrajzi szövegeiben teljeseedik ki, ahol a valóságos szerző fiktív „álarca” önmagára hívja fel az olvasó figyelmét. Kazinczy Ferenc a *Fogságom naplójában* egészen eltérő módon beszéli el az 1794 és 1801 között eltelt eseményeket, mint a *Pályám emlékezetében*: mindkét szöveg prozopopeia.¹⁴ A *Fogságom naplójában* a narrátornak az események jelenideje-beli énjével való fokalizációs azonosulása, ezáltal az önreflexív műfaji meghatározás az emlékezés működése által dekonstruálódik. Aurelius Augustinus¹⁵ vallomásíró tevékenységét értelmezve állapítja meg, hogy az emlékezés a saját működésére is emlékezik: „Arról is szól emlékezetem, hogy emlékeztem; amint később majd annak emlékezetét, hogy most vissza tudok emlékezni, szintén emlékező tehetségem erejének tulajdonítom.” Elméletének megfelelően tovább lépve: az emlékezéskor az események és a hozzájuk kapcsolódó érzelmek kombinációnak az eredményei, hiszen az érzelmeket („a lélek négy fő hullámszerű irányát”) az eseményhez hasonlóan, a memóriából vesszük elő, nem éljük át újra őket. „Lelkem érzéseit is emlékezetem őrzi. [...] Például emlékezem, hogy örültem anélkül, hogy örülnék. [...] Fordítva is megtörténik; néha örömmel emlékezem a múlt szomorúságára.” A *Fogságom naplójában* előfordul, hogy az emlékek felbukkanásában olyan mozzanatok jelennek meg, amelyek még az esemény pillanatában átélt érzelmek megítélésében is elbizonytalanítanak, Ka-

zinczy mégis konkrét emóciót rendel a történetekhez: „*Bátran viselém magamat*, de annyira magamon kívül, hogy ámbár tudhatám, hogy Almásy Pál excellenciája mint ezen királyi tábla deputációjának praesese, nem középen ülne, hanem felül, a kövér Somogyit mindég excellenciáztam, úgy hívné, hogy ő az az Almásy.”¹⁶ A disszonáns vagy egybehangzó ön-narráció a szubjektumnak a megnyilatkozás pozíciójabeli állapotát jellemzi, az emlékezés működése szempontjából is.

Kazinczy a *Fogságom naplója* és a *Pályám emlékezete* című „emlékiratai”-ban két, egymástól különböző „arcot” kialakítva mutatja be magát a nyilvánosság előtt, a megosztott én-reprezentáció értelmezése lehetséges a vallomásos/emlékiratírói hagyományhoz való viszony szempontjából. Egy megélt életszakasz reprezentatív (a *Pályám emlékezete* mint emlékirat) és gyónás jellegű (vallomás, illetve az őszinteségben hasonló napló) bemutatása csak látszólag valósul meg Kazinczynál. A „lelkipásztori hatalom” (Foucault) által megkövetelt gyónás teljesítésének látszatát létrehozó naplóforma, illetve e műfaji önmeghatározás dekonstruálódása az „ideológia interpellációja internalizálásának” (Althusser) lazulására utal, amelyet ekkor a felvilágosodás erkölcsi tanításai váltanak ki, ezek „egy reménytelen törekvésről tanúskodnak, mely arra irányul, hogy a meggyengült vallás helyett intellektuális alapot találjanak a társadalomban való kitartásra”.¹⁷

Levél

Az emlékiratban a szerző neve megelőzi a szubjektumot konstituáló szöveget, ezáltal meghatározza az olvasási horizontot. A levélíró aláírja a levelét: a levélben az „arc” előzi meg a nevet, az olvasó az előbb megismert „arc” alapján ítéli meg a megnyilatkozót.

Mikes Kelemen a *Törökországi levelekben* az emlékirat és levélgyűjtemény között átmenetet képező műfaj megteremtésével a levél és emlékirat leglényegesebb különbségét emelte ki. „Az emlékirat egyes szám első személyű beszélő-helyzetét úgy őrizte meg [...], hogy teremtett hozzá egy visszabeszélőt, felelőt is, »P. E. grófnő« személyében.”¹⁸ A levélben a szerző a szöveg őt megelőző helyzetéből adódó nyelvi lehetőséggel konkrét címzettnek szóló én-reprezentációban élhet: különböző személyeknek különbözőképpen mutathatja be magát. Az érzékenység poétikai sajátosságait előtérbe helyezve „a levél a másik felidézésének eszköze a levélíróban, amely másik vonalainak fokozatos elmosásával, önmaga egyre mélyebb felkutatásával jár együtt”.¹⁹ A levélírás azonban, amely nemcsak a személyes találkozás pótlására, hanem elkerülésére is alkalmas, éppúgy szolgálhatja a világba vetettség élményéből adódó magány, mint a reprezentáció iránti igényt.

A levelezés, a „jelenlét” nélküli dialógus kommunikációs egységei – a szó legszorosabb értelmében vett – *írá*sok, ami a *korrespondancia* lehetőségét biztosítja. A latin eredetű szó etimológiai vizsgálata alapján egyaránt jelent leve-

lezést és megfelelést.²⁰ A francia *correspondance* ('levelezés') a nyelv rejtélyes, elmés kétértelműségét abszurdításba fordító műfaj megnevezésére is szolgál, mellyel kapcsolatban Baltasar Gracian az „egymást taszító szélsőségek egybekapcsolásáról” beszél (*concordar los extremos repugnates*).²¹ A „megfelelés” leveleiben a megírás és az esemény között eltelt idő nem jelentős, mégis az események múltbelisége érződik. A levélregényekben ezt fokozza, hogy a történet újabb és újabb mozzanatairól mindig utólag értesülünk, mindig már megtörténtként ismerjük meg őket. Dorrit Cohn erre Richardson és parodizálói (Fielding, William Shenstone) levélregényeinek összehasonlításával hívja fel a figyelmet: a Richardson-regényeknek éppen azt a tulajdonságát túlozzák el, amely az író elméleti fejtegetései ellenére nem is jellemzi a regényszövegeket, hogy a levelek nem átgondolt, hanem „közvetlen reakciók” lennének.²²

Az emlékiratban a biztos pozíció, a levélben a nyelvi lehetőség hatása a reprezentáció szerzői irányíthatóságát biztosítaná, ha a szubjektum nem kényszerülne olyan jelölőkön keresztül reflektálni önmagára, amelyekből ő maga hiányzik. A XVIII. században a szubjektivitás ön-reprezentálásának lehetősége eltérő okokra vezethető vissza a közéleti és magánéleti levelezésben.²³ A másolás és terjesztés következtében kisebb-nagyobb nyilvánosság előtt folytatott közéleti levelezésben „a levélíró alany egyéni tulajdonságai alárendelődnek a nagyobb, közösségi céloknak, a nyilvánosság-szerepnek: ennek jegyében alakítják alanyuk bemutatását, s egy nyilvánosságra is méltó *én-reprezentációt*. Formált alany ez, amelyben együtt vannak a létező, a szándékolt és az eszményi jegyek.”²⁴ Bethlen Miklós és Kazinczy Ferenc a levelezésében és emlékirataiban eltérő módon ír azonos eseményekről (jellemző példa lehet a *Fogságom naplója* és a Kazinczy-levelezésben a fogság élményére reflektáló kijelentések²⁵ konkordanciája), Kazinczy és Bethlen formált énje azonban nem abszolút belső indítatásnak, hanem csupán a korra jellemző speciális diszkurzív nyomok és erővonalak közötti válogatásnak az eredménye.

A magánéleti levél reprezentáló szerepének értelmezése kialakuló interszubjektív komplexumokban a legadekvátabb, amelyeknek működését a fikatív levelekből összeálló regények (különösen Choderlos de Laclos *Veszedelmes viszonyok* című levélregénye) az esztétikai cél elérése érdekében polarizálva mutatják be. Laclos regényében a CXXXV., CXXXVII. és CXXXVIII. levél egy esemény egy-egy, a másik kettőtől különböző narratíváját tartalmazza, ezzel megvilágítja a megnyilatkozó és címzett egyaránt domináns szerepét. A valóság nyelvi megkonstruálásának irányíthatósága azonban bizonytalanná válik az interszubjektív komplexum résztvevőiben. A regény, a fikció olvasója minden levelet ismer, más helyzet alakul ki akkor, amikor a levelek egymást „olvassák”. (A levélregényekben a „szereplők rengeteget olvasnak [...], ami érthető, hiszen alighanem a levélregény kínálja a legjobb módot az olvasás örökös szükségességének tematizálására”.²⁶) A *Fanni' Hagymányai*-ban narratológiai hibaként értelmezett, idegen hangot megszólaltató levél

beiktatása kiváló alkalmat nyújt a „vakság” retorikájának (de Man) bemutatására. Az említett szöveg helye:

Fanni Bárány L-néhez.

Bár bűnös legyek – elszenvedem Haragodat, csak te bődög légy. Megtörtem Szavamat! – elárúltalak. Esmérted Te Gróf É-nét és mégis hallgattál. Esmér ő téged, szeret és szán... Kotsija mellyet éretted küld viszi ezen Levélkémet. [...]

Gróf É-né Bárány L-néhez.

Kedves Bárány!

Miért kellett ilyen szörnyű Elszánásra vetemedni? Miért nem esmért engemet jobban és miért nem bízta meg azt, aki nem csupán csak Társalkodását kedvelte egykor, de mint barátját is szerette... Én Szekeremet küldöm és kérem ne tagadja meg tőlem ide általjönni [...].²⁷

A *kocsi* és *szekér* szinonimapár azonos „valóságélemtre” utal, ami kiemeli Fanni őszinteségével szemben a társadalmi különbségeket hangsúlyozó gróf É-né leereszkedő magatartását. A levélíró és címzett közös múltjának felidézése a másik levélről eltérő funkciót tölt be Fanni levelében: a preszuppozíció szintjére emelkedő analepszis a levélíró alanyban annak feltételezését implikálja, hogy a címmel egymás levelét olvasva egymás számára pusztán narratívából implikált olvasókká válhatnak. Bárány L-né – Devescovi Balázs interpretációjára utalva²⁸ – a Fanni képzeletében, bizalmat keltő (egyébként nem létező) levelei hatására, vele azonosított szubjektumnak nem felelhet meg. A „félreolvasás” lehetősége különösen abban az esetben bizonytalanít el a magánéleti levelezés ön-reprezentáló lehetőségében, amikor a maga is korrespondanciára törekvő megnyilatkozó válik „vakká” egy levél olvasása során, a választ „hívó” szöveg konkrét értelmezési kényszere miatt (így a *Veszedelemes viszonyok* említett leveleiben). A ön-reprezentációt szolgáló valóságkonstrukció eleve megkonstruált valósággal kerül szembe.

„Napló” (dialógus?)

Az általam korábban vizsgált emlékirat- és vallomásszövegek keletkezési ideje a kora romantikus szubjektivitás megjelenésének temporális tapasztalatával esik egybe, amikor a szubjektum „önmagát éppen a saját történet(i-ség)e kölcsönözte összetéveszthetetlen egyediségében”²⁹ ismeri fel. Az önmagára visszareflektált szubjektumnak Schiller „az én és a róla alkotott kép, az én és annak reflektált képzele”: az „Ich” és a „Selbst” közötti különbségtétellel adja leírását. A tükör-metaforát alkalmazza a „beszéd megkettőződő – önmaga tárgyává és alanyává lett – szubjektum[ának]” bemutatására.³⁰ – A szerző és a szöveg által neki kölcsönzött „arc” viszonya az olvasó számára az emlékiratban/vallomásban és a levélben is tükröszerű, amennyiben a megnyilat-

kozás mint „tükörbe pillantás” pozíciójában önazonosság jellemző az elbeszélőre. A romantika, majd a posztmodern átértelmezte a tükör-metaforát, kérdéssé tette a kép és tükörkép megfeleltethetőségét. A levél és önéletrajz tükröszerűsége akkor is fenntartható, ha ez a metafora a szemlélő önmagával való meghasonlottságának a hatására átértelmeződik. A napló műfaja az (ön)megértésnek új alakzatát kínálja fel.

A tükör-metafora átvétele az olvasói identitásképzésben az utóbbi évek magyar irodalomtudományában lényeges vitakérdést képez. A magam napló-, szűkebben *Fanni’ Hagyományai*-értelmezését kortárs recepciójának e vitához kapcsolható részletében kialakult elméleti szempontok „összeegyeztetésével” próbálom kialakítani. A „vonatkoztatási rendszer” (frame of reference):³¹

(1.) K. A. A.: „Olvasatomban az írás nem pusztán egy XVIII. századi fiktív vagy valós nőalak szerelmi történetének érzelmes megjelenítése, hanem olyan diszkurzív gyakorlat, amely sajátos témák narratológiai keretbe bújtatott manipulációja. Az olvasót ideológiailag meghatározott pozíciók elfoglalására és önkéntelen internalizálására készíti. A *Fanni hagyományai* a modern polgári társadalom szubjektum-generáló gépezetének példázata.”

K.-SZ. Z.: „a posztstrukturalista szubjektumelmélet arra kényszeríti az interpretációt, hogy a szöveget az identitásalakító szemiotikai folyamatok médiumaként rögzítse”.

(2.) H. A.: „Eszerint a nő az olyan, hogy nem hiszi el, csak tettet magát, ami a lényegének tűnt, abba egyszerűen csak *érdekében áll belenyugodni*. [...] Amennyiben pedig a *nyugodalom* nem más, mint az a bizonyos vőlegény, akkor Fannit a halál karjaiba vető befogadói mentalitás egyszerűen a férfi-nő oppozíciót tételező konvenciókhoz való igazodás megnyilvánulása. [...] Nem kívánom én Józsi halálát.” K.-SZ. Z.: „egy tételezett mindenkori »másik« jelrendszer (például elsősorban a nemi identitások, illetve az irodalmi intézmények: szerző, műalkotás, olvasó, kritika stb.) nem a szöveg által képződött »másikként«, hanem mintegy eleve kéznéllevőként hajtja végre azt a szubverziót, amelynek azután az értelemképzés stratégiai áldozatul esnek”.

(3.) K.-SZ. Z.: „Mind Kiss, mind Hódosy tanulmányai azt sugallják, hogy a »remix« (mint a szemiotikai-retorikai viszonylatok »újrarendezése«) előfeltételezi egy rögzített »keverőpult« meglétét. [...] a tárgyalt szövegek problémátlanul válhatnak a különböző ideológiai mechanizmusok vagy éppen a nemi identitások rendszerének egyszerű médiumaivá [...] a »tükör« az olvasói identitásképzésnek szinte kizárólagos metaforája [...] az idegenség méltányolásának hiánya [...] a befogadó más általi önmegértésének tükröszerű elképzelése: az önmegértés nem egy transzparens »másságon« keresztül történik meg, hanem a mindenkori másikkal való kiszámíthatatlan, esemény jellegű dilógusban. S minthogy a másikkal folytatott kommunikációnak hasonlóképpen nincsenek transzparens feltételei, annak leírására a »tükör« metaforája alkalmatlannak tűnik.”

Kulcsár-Szabó Zoltán recenziójának tanulságait figyelembe véve interpretációmban arra teszek kísérletet, hogy az olvasás identitásképző (önmegértő?) jellegét megtartva a szöveg idegenségével is dialógust folytassak, bár nem hiszek a be-/lejárátott „allegorézis” meghaladhatóságában, ugyanis a dialógus alapját képező önazonosságvesztés relativizálódik.

A napló – lényegét tekintve – alapvetően különbözik az önéletrajztól és levél-től abban, hogy a megnyilatkozó szövegének legfeljebb önmaga általi olvasására számíthat, „önmagának kíván jelen lenni” (K. A. A., 42.). (Figyelembe kell venni persze, hogy a XX. században az olvasói igény kiemelte a naplót a kéziratosság hagyományából, de a XVIII–XIX. században még a napló posztumusz kiadása volt szokásos.) A naplót felépítő feljegyzések, az idézett monológok autonómnak tekinthetők; a reflexiók minimális szerepe alapján a leírt eseményekkel majdnem egyidejűként foghatjuk fel őket, az evokáció aktusában egybeolvadnak az idősíkok. Kazinczy Ferenc a *Pályám emlékezetének* szövegét az emlékezést elősegítő múltbeli feljegyzései (Kazinczy kifejezésével a „reppenő papirosszeletek”) alapján hozta létre, ezeket olyan „emléknyomoknak”³² tekintve, amelyek – időbeli távolságukból adódó – heterogenitását korrekcióelvének folyamatos alkalmazásával oldotta fel a végső változat megírása pozíciójának megfelelően. Ez a transzfiguráció korjelenség, „a szavak azt a feladatot és hatalmat kapják, hogy »reprezentálják a gondolatot«. [...] A klasszikus korban a kritika, szétválasztás nélkül és teljes egészében a nyelv reprezentáló szerepére irányul.”³³ Az események asszociatív válogatása is nyilvánvalóvá teszi, hogy a *Pályám emlékezetében* „a múlt nem egzakt módon került az alkotásba, hanem jelenhez kapcsolt érzelmi összetartozásában.”³⁴ A napló funkciója evvel ellentétben abban ragadható meg, hogy az önmaga korábbi állapotáról olvasó naplóíró saját idegenségével szembesülve értse meg önmagát. Goethe *Wertherében* a következő megállapítás világít rá erre a lehetőségre: „Ma megint a kezembe került a naplóm, amelyet egy ideje elhanyagoltam. Ámulok, hogy milyen tudatosan, lépésről lépésre bonyolódtam bele ebbe az ügybe!”³⁵

A *Fanni’ Hagyományai* múlt századi recepciójában Prém József a szöveg referenciális vonatkozásait vizsgálva, a „napló” alakzatként kezelésére mutat előre: szerinte lehetséges, hogy „a naplójegyzetek [a szerző] saját naplójegyzetei, melyeket nem is a nyilvánosságra szánt, s később, a mikor az »Urániá«-t kiadta, a kéziratkészítés prózai kötelessége rábírta, hogy e följegyzéseit munkájába átvegye”.³⁶ Ebből az ötletből kiindulva a paratextusok egyszerre próbálják elhíttetni Fanni személyének hitelességét, és egyszerre teremtenek kapcsolatot a dokumentumokat birtokló és kiadásukat előmozdító keretbeli, valamint az Urániában *Fanni’ hagyományai*ként [sic!] nevezett részletbeli hang között. A teljes szövegből logikusan az következik, hogy a paratextusok szerzője T-ai Józsi. A főrészben Fanni – a főszólamot képező – megnyilatkozásaiban egyenes idézéssel hosszabb részletekben szólaltatja meg két

másik központi szereplő hangját. Prém József értelmezése, hogy a szöveget alkotó, eltérő időpontokban készült részleteket egyetlen személy hangjaként olvashatjuk, lehetővé teszi Báró L-né és T-ai Józsi hangjának részleges literális autotextusként (ön-idézésként) való interpretálását. A kisregényben a természet ritmusával harmonizáló lélekállapot is szoros kapcsolatot alakít ki e három központi szereplő között, „a báróné, majd T-ai oly módon kerülnek kapcsolatba Fannival, hogy [...] azonosulnak a hősnő számára lényeges értékek legfontosabbikával”.³⁷ Ha a szöveg lehetőséget ad annak bizonyítására, hogy a szerző heterogén szerepei idézéssel és metaleptikusan is kapcsolódnak, akkor Kiss Attila Atilla interpretációjával ellentétben szubverzióként³⁸ olvasható.

A *Fanni' Hagyományaiban* önmagát prezentáló heterogén, temporális individuum a „napló”-metafora jellemzőit polarizálja. A naplójegyzet készítője a naplójegyzet olvasójának pozíciójába helyezkedik át, így önmaga monológját temporalitása és heterogenitása következtében mint „idegent” olvassa. „Fanni” így reflektál erre a „más általi önmegértésre” (Jauss): „Sőt magamat is, ki magammal eggyező nem voltam, magamat – ezt a' nagy Mesét – magamnak felfejteni nem tudtam, jobban esmérem, jobban megfogom.” (186.) Csakhogy ebben az esetben az olvasó énje, ami „nem más, mint a [monologikus szöveg] szándéka szerinti én”,³⁹ azonos a monológ énjével. – A „napló” alakzata arra világít rá, hogy a különböző ideológiai mechanizmusok vagy éppen a nemi identitások iránt fogékony olvasóban az „azonosságon belüli különbözőség” által felkínált dialógus hatására „végbemenő megértés ne pusztán saját álláspontunk előadása és érvényesítése [legyen], hanem közösséggé változás, melyben nem maradunk azok, ami voltunk”,⁴⁰ hanem „mássá” válunk.

Feltételezhető tehát, hogy a *Fanni' Hagyományaiban* – metaleptikusan összekapcsolódva – egyaránt jelen van a hangja egy férfinak és két nőnek, akiknek valójában az előbbi férfi kölcsönzi hangját, szerepükbe helyezkedve. A jelöletlen narratív szintváltások a központi szereplők személyéből adódóan férfi és női hang közötti váltást jelentenek. Az abjekciót⁴¹ implikáló egyes szám első személyű női hang megszólaltatása („amikor a biológiai nem helyét a pillanatnyi nemi szerep veszi át”⁴²), megközelíthető ennek a szövegtípusnak történeti kontextusába helyezve. Berzsenyi Dániel 1825-ben írt *Észrevételek* című tanulmánya életművének azonos dominanciájú részeként mutatja be ódáit, amelyeket Hódosy Annamária a magyar fallocentrizmus mintadarabjai közé sorol⁴³ – és egyszerű dalait, amelyeket többek között a *Víg Chloé* reprezentál: „az én gyermeki dalaim, valamint legjobb ódáim, melyek között nincs is egyéb különbség, sem koraikra, sem természeteikre nézve, mint az, hogy a dalokban a szívnek együgyű nyelvén beszéltem, az ódáknak pedig a tárgy természete szerint harsogtam.”⁴⁴ A fallocentrikus ódák és a női hangot megszólaltató szerepdal szembenállása Berzsenyinnél megfeleltethető a sza-

cerdotális és ösztönös költői indíttatás szembenállásának. E szöveg „idegenségét” feloldhatja korabeli elvárásai horizontjának rekonstruálása. Ez Debreczeni Attila tömör megfogalmazásában így összegezhető: „[a]z érzékeny ember, legyen férfi vagy nő, olyan erkölcsiséget képvisel, amely alapvetően tér el egy még virulens értékrendtől, attól az alapvetően maszkulinnak érzékelt hősi értékrendtől, amely az arisztokratikus, udvari reprezentációt jellemezte.”⁴⁵ A nőimitáció kortárs példái, Weöres Sándor *Psychéje* és Csokonai Lili (Esterházy Péter) *Tizenhét hattyúkjá* is jelzi a nyelvi, illetve gondolkodásbeli archaizmusból adódó intertextuális többlettel ennek az írói megoldásnak a korrelevanciáját. Weöres Sándor explicit módon jelzi a szövegnek a XIX. század első évtizedeire utaló deixiseit; a *Tizenhét hattyúkkal* kapcsolatban Hódosy Annamária bizonyítja, hogy jelentős köze van Csokonai filozófiai költeményeihez.⁴⁶ – Az ilyen szöveg, létrejöttének idejétől függetlenül, mindig tartalmaz olyan implicit utalásokat, amelyek egyértelművé teszik, hogy írójuk férfi, ezáltal a nemek kettőssége soha nem marad művön kívüli paradoxon. Esterházy és Weöres Sándor szerepbe helyezkedése mutat azonban egy alapvető eltérést akár Csokonai *Szegény Zsuzsi, a táborozáskor* vagy Berzsenyi Dániel *Víg Chloé* című költeményétől, akár a *Fanni’ Hagyományaitól*: az utóbbi művek fiktív hősnője egyszer sem mutatja magát olyan, kifejezetten erotikus testhelyzetben, amilyenben egy férfi lát szívesen egy nőt.⁴⁷

A szubjektum önmaga idegenségével folytatott kommunikációja Julia Kristeva pszichoanalitikus magyarázata alapján az elfojtással hozható kapcsolatba.⁴⁸ Evvel összefüggésben az applikált Gessner-idézet Nárcisz-motívuma (és ennek Hódosy által javasolt Barbara Johnson-i interpretációja) a Prém nyomán újraolvasott kisregényben szintén új értelmet nyer. „Nem két ember egyesülése forog kockán, hanem egyikük nárcisztikus öntudatra ébredése. Ebben a nárcisztikus rendszerben a nemek közti különbség szimmetrián alapul. A beszélő nem tudna valaki olyasvalakit szeretni, aki nem szimmetrikus ellenpárja, azaz férfiasságának bizonyítéka.”⁴⁹ Máshol magának a megnyilatkozónak a férfi(as)sága is megmutatkozik, amikor „a Fallosz bírása tulajdonságból állapotá minősül át”:⁵⁰ „Így ért az Estve. Besetédett már, én bús’ Merevedésemben így feküdtem” (274.). Ezt a – szó szemiotizálódását példázó – mondatot kifejezetten groteszk lenne egy kasztrációs komplexussal küzdő nő hangjaként értelmezni, aki „ödipális problémáit azzal oldja meg, hogy elfogadja, neki nincs fallosza”.⁵¹ – A kisregényben a szerepváltások összefüggésbe hozhatók a napszakok váltakozásával: „Minden rossz Éjjelim” Félelmeit összeolvastva, minden Kínok’ Gyötrelmeit összeveragasztva, sem találok képét az Éjjnek, mely azt az Estvét követte, mellyen Leveleimet írtam... Rettenetes Álmok, rút ljesztő képek terjesztették ki felettem Denevérszárnyaikat... Hideglelős volt Erem’ Járása, Fejem nehéz és forró, és minden rettenetes Álomom foglaltatya... – Ő... Elijedtem magamtól, midőn a’ Tűkör elejébe léptem.” (266.). A nőiség fiktív megélése az álommal egyenértékű.

A prozopopeiának, a szubjektum nyelvi konstituálódásának a műfaji különbségek alapján elkülöníthető változatai: a reprezentáció, a korrespondancia és a szubverzió. Az önéletrajz, az emlékirat és a vallomás szerzője az emlékezésbeli pozíció és a nyilvánosság-szerep által meghatározva „beszéli el magát”, a (magánéleti) levelezés interszubjektív komplexumaiban a megnyilatkozást adott személynek történő korrespondancia irányítja. A nem publikálásra szánt napló lehetőséget ad arra, hogy a feljegyzéskészítő, „arco(ka)t adva” magának, ellenálljon az önazonosságát biztosító társadalmi pozícióknak, így megnyilvánuló heterogenitása saját „idegenségével” szembesíti. A „napló”-alakzat ennek az „idegenségnek” recepcióesztétikai lehetőségét világítja meg. E lehetőséget felhasználó interpretációm sikerének konklúzióbeli rögzíthetőségét illetően azonban csak szkeptikusan nyilatkozhatom.

1 Vö. KISS Attila Atilla, *A jel-ölő szubjektum(a)* = HÓDOSY Annamária, *Remix*, Szeged, 1996, 30–34. és az ott található bibliográfia.

2 „A szubjektivitás kialakulásának feltétele, hogy a szubjektum elfoglalja azokat a társadalmi pozíciókat, amelyekből az önazonosság valaméhez képest nyelvileg, tehát kizárólag a diszkurzív társadalmi működéseken keresztül állítható.” – KISS Attila Atilla, *i. m.*, 30.

3 A különböző időpontokban készült extratextuális elemek (fényképek) önéletrajzba illesztésének ellentmondásosságára l. Paul JAY, *Posing, Autobiography and the Subject of Photograph = Autobiography – Postmodernism*, szerk. Kathleen ASHLEY, Leigh GILMORE, Gerald PETERS, Boston, 1994, 191–211.

4 Cynthia CHASE, *Arcot adni a névnek. De Man figurái*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2–3, 112.

5 Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, *uo.*, 94.

6 „[...] a megélt élet maga – s ez az anyag, amiből minden történet szövődik – csak elmúlásával nyer közölhető formát.” Walter BENJAMIN, *A mesemondó* = Uő, *Kommentár és prófécia*, Bp., 1969, 107.

7 L. Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszélt azonosság*, ford. JENEY Éva = Uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., 1999, 373–413. A kifejezés értelmezésére: ANCSEL Éva, *Az élet mint ismeretlen történet*, Bp., 1995, 98.

8 Vö. Georg MISCH, *Geschichte der Autobiographie*, IV., Frankfurt am Main, 1969, 930.

9 Idézi: SZÁVAI János, *Az önéletírás*, Bp., 1978, 35.

10 KOVÁCS Sándor Iván, *Az első erdélyi remekíró: Bethlen Miklós*, It, 1999, 4, 501.

11 BÁN Imre, *Bethlen Miklós Önéletírása*, I–II, It, 1957, 233.

12 Aurelius AUGUSTINUS, *Vallomások*, ford. dr. VASS József, Bp., 1995, 263.

13 Paul RICOEUR, *A történelem és a fikció keverkezése*, ford. JENEY Éva = Uő, *i. m.*, 368–369.

14 A két szöveg konkordanciájának, a *Napló* kiadástörténeti-filológiai elemzésének eredményét l.: MEZEI Márta, *„Magamat ragyogtatom”*. Közéletek a *Fogságom* naplójához, ItK, 2000, 3–4, 437–439.

15 Aurelius AUGUSTINUS, *i. m.*, 263–264. SZÁVAI János (*i. m.*, 70–71.) idézi az Augustinust implicit módon cáfolni próbáló Jean Piaget-t: „emlékeink felidézésekor [...] a befogadáskor jellé alakult s egy összefüggérendszerbe beépült információ ellentétes utat jár be, vagyis visszanyeri eredeti formáját [...] az időközben szerzett tapasztalatok eredményeképp hézagos emlékek újjászerveződnek és kiteljesednek”, akinek azonban gondolatmenete inkább megerősíti Augustinus elméletét.

16 KAZINCZY Ferenc, *Fogságom naplója*, Bp., 2000, 25. (Kiem. tőlem, B. K.)

17 Max HORKHEIMER–Theodor W. ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*, ford. GLAVINA Zsuzsa, Bp., 1990, 107.

18 KOVÁCS Sándor Iván, *Mikes Kelemen = Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalomból II.*, szerk. uő, Bp., 2000, 590.

19 BÓDI Katalin, *Narrato-poétikai vizsgálódások az érzékenységi magyar napló- és regényirodalmában*, It, 1999/4, 535.

20 Laclos levéregényének részletét: „[...] maga mindent kimond, amit gondol, és nem mond ki semmit, amit nem gondol. [...] Írás közben mindig gondoljon arra, hogy nem a maga passziójára, hanem másvalakinek ír. Tehát nem az a fontos, hogy megmondja, amit gondol, hanem az, hogy amit ír, tessenék.” (Choderlos de LACLOS, *Veszedelemes viszonyok*, ford. ÖRKÉNY István, Bp., 1998, CV. levél) – Roland Barthes a következőképpen kommentálja: A *Veszedelemes viszonyok*-beli márkiné „nem szerelmes” ő a megfelelésre, a korrespondanciára pályázik [szójáték: megfelelés és levelezés – a ford.], [...] vagyis bizonyos pontokon alaposan meg kell vizsgálnia a Másik képét, és a levél ezekhez a pontokhoz próbál közel férközni.” (Roland BARTHES, *Beszéditöredékek a szerelemtől*, ford. ALBERT Sándor, Bp., 1998, 191–192.) Mikes Kelemen ugyancsak találó megfogalmazása a korrespondanciáról: „Csaknem minden ember ír levelet, de nem minden tud olyat írni, hogy tessenék. Vannak olyasok, akik leírják, amit akarnak mondani, de a’ csak száraz, sőtalan és ízetlen; némelyek pediglen legkisebb dolgot is úgy fel tudják ékesíteni, olyan ízt adnak annak, hogy tetszik.” (MIKES Kelemen, *Törökországi levelek*, kiad. és bev. SZIGETI József, Bukarest, 1955, 56. sz., 1724. szept. 14.)

21 Nicolae BALOTĂ, *Abszurd irodalom*, ford. ZIRKULI Péter, Bp., 1984, 56–57.

22 Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok*, ford. CSERESZNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 185.

23 A XVIII. század Európában a „levél évszázada”, az embereknek ekkor életszükségletüké vált a levelezés. Ez szoros összefüggésben van a nyilvánosság kialakulásával, amely elsősorban a magánszféra fórumaihoz kötődik – a tudományos egyesületek, a Lese-kabinetek, az asztaltársaságok tagjai, a szalo-

nok, a kávéházak, a társaséletet teremtő nemesi kúriák látogatói között kibontakozó levelezés megteremtheti, helyettesítheti, pótolhatja az ekkor formálódó nyilvánosságot. Erre vezethető vissza a levelekben kezdettől megmutatkozó kettősség: „a magánéleti rendeltetést közéleti igény szövi át”. Így lesz a levelezés nyilvánossága „a polgári társadalmi funkciók reprezentációja. [...] Az egyén egyre inkább tudatosítja a társadalom fölé emelkedő, korrigáló, alakító nyilvánosság-szerepét: a levelezésben evvel az öntudattal demonstrálja törekvéseit.” (A fenti idézetekre és gondolatmenetre l. MEZEI Márta, *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben*, Bp., 1994, 6–9.)

Walter Benjamin *Német emberek* című levélgyűjteménye a levél emlékműve. „Az, hogy Goethe – Benjamin szép szóhasználatával – kései leveleiben saját benső világát még csak mint önmaga írnoka teszi közzé, előlegezi a történelem ítéletét a levélről mint formáról. Ez a forma elavult; aki még képes gyakorolni, ősi képességekkel bír; tulajdonképpen többé már nem lehet levelet írni.” (Theodor W. ADORNO, *Utószó* = Walter BENJAMIN, *Német emberek. Levélgyűjtemény*, ford. BERÉNYI Gábor, Bp., 1984, 158.)

24 MEZEI Márta, *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben*, Bp., 1994, 19.

25 Idézi: MEZEI Márta, *i. m.*, 84–85.

26 Paul de MAN, *Allegória (Julie)* = *Uő, Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, 1999, 260–261.

27 *Első folyóirataink: Uránia*, szerk. SZILÁGYI Márton, Debrecen, 1999, 273–274.

28 DEVESCOVI Balázs, *A mítosz és Fanni*, [diskurzíválás], szakdolgozat, kézirat, 1998, 73–96.

29 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus (A lírai művek befogadásának kérdéséhez)* = *Uő, Irodalom és hermeneutika*, Bp., 2000, 136.

30 Gondolatmenetét összefoglalja: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, uo.

31 A kritikatörténet vizsgálatának e módszerére l. Barbara JOHNSON, *A vonatkoztatási rendszer: Poe, Lacan, Derrida* = *Testes könyv II.*, Szeged, 1997, 141–193. A jelen polémia értelmezése nagyobb körülmények között igényel, mivel a *Fanni’ Hagyományai* esetében irodalomelméleti módszertanok (posztstrukturalizmus és recepcióesztétika) kerültek szembe egymás-

sal. A szövegek: KISS Attila Atilla, *Forró hideg falatok. A Fanni-féle szubjektum-generátorról* (K. A. A.), HÓDOSY Annamária, *A női vék célja avagy „Nimfomán innen, Kármán túl”* (H. A.) = *Fanni hagyományai*. DEKONFERENCIA II., szerk. ODORICS Ferenc, SZILASI László, Szeged, 1995, 25–33., 79–87.; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *„Többféleképpen kellene mindent olvasni”, Literatura, 1997/3, 323–325.* (K.-Sz. Z.) Kulcsár-Szabó Zoltán későbbi tanulmányában mutatja be egy értelmezett szöveg újraértelmezése segítségével Hódosy interpretációjának korlátait, Paul de Man híres Jauss-kritikáját („[...] metodológiájának horizontja, mint minden metodológiáé, korlátozott, s e korlátok nem hozzáférhetőek saját analitikus eszközei révén.” – Paul de MAN, *Bevezetés* = Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., 1997, 419.) „visszafordítva”, l. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Allegorézis, ismétlés, dialógus*, It, 1998/1–2, 149–163.

32 A fogalomra l. Paul RICOEUR, *Emlékezés – felejtés – történelem*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák 3.*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., 1999, 57.

33 Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., 2000, 99–101.

34 Z. SZABÓ Zoltán, *Kazinczy Ferenc*, Bp., 1984, 292.

35 Johann Wolfgang GOETHE, *Az ifjú Werther szenvedései*, ford. BOR Ambrus, Bp., 1995, 46. (a kiemelés tőlem való – B. K.)

36 PRÉM József, *Kármán József és Faludi Ferenc életrajza*, Pozsony, Bp., 1885, 6.

37 SZILÁGYI Márton, *Hatás és hagyomány: A Fanni Hagyományai* = Uő, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Debrecen, 1998, 384.

38 A szubverzióban a szubjekció (‘alárendelés’) 2. jegyzetpontban definiált működésével ellentétes módon konstruálja meg magát az egyén a nyelv által.

39 Heinz SCHLAFFER, *Die Aneignung von Gedichten*, Poetica XXVII. (1995) 1–2, 38.

40 Hans-Georg GADAMER, *Was ist Wahrheit?*, idézi: Uő, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., 1984, 264.

41 L. GYIMESI Tímea, *Az abject Julia Kristeva szubjektum-felfogásában*, Helikon, 1995, 1–2, 140–142.

42 HÓDOSY Annamária, *Homotextualitás* = *Remix*, 167.

43 HÓDOSY Annamária, *Ha a pallost felváltja a Magnum* = *Remix*, 102.

44 Idézi és a verssel való összekapcsolásának lehetőségét felveti: BÉCSY Ágnes, *„Halljuk, miket mond a lekötött kalóz”*. *Berzsenyiversek elemzése, értelmezése*, Bp., 1998, 187.

45 DEBRECZENI Attila, *„Érzékenység” és „érzékeny irodalom”*, It, 1999, 1, 17.

46 HÓDOSY Annamária, *Száll a hattyú... (Csokonai Lili és az intertextualitás)*, Tiszatáj, 1993, 10, 67.

47 Ilke MOLENKAMP-WILTINK, *A női perspektíva szerepe* Weöres Sándor *Psyché és Esterházy Péter* Tizenhét hattyúk című művében, Jelenkor, 1994, 6, 533.

48 Vö. Julia KRISTEVA, *Strangers to Ourselves*, ford. Leon S. ROUDIEZ, New York, 1991, 183–184.

49 Barbara JOHNSON, *A kritikai különbözőség: Barthes/Balzac*, ford. HEGYI Pál, Helikon, 1994, 1–2, 146, a tanulmány részletének a *Fanni hagyományaira* való alkalmazását felveti: HÓDOSY Annamária, *A női vék célja* = i. k., 26.

50 HÓDOSY, *Homotextualitás*, uo.

51 Elizabeth GROSZ, *Szexuális viszonyok* = *Freud titokzatos tárgya. Pszichoanalízis és női szexualitás*, szerk. CSABAI Márta, ERŐS Ferenc, Bp., 1997, 199.

A merevedés szó kapcsán rögtön elejét venném a filológusok esetleges akadémizálásának (vö. például SZILÁGYI Márton, *A deKONCEPCIÓK SZABADSÁGA*, Jelenkor, 1998, 7–8, 844.: „Szakmailag meggyőző-e például a szóértelemezéseket mindig a – saját tapasztalatom szerint – történeti szemantikai kérdések iránt rendkívül kevésbé érzékeny nagyszótáraink alapján megadni, egykorú példák megnézése helyett?”). Ahogy a Fallosz a péniszhez képest, a merevedés az erekcióhoz képest elvontabb fogalom, jelentésük nem fedi le teljesen egymást. Az ilyen jelentés egy XVIII. századi szövegben is megengedhetően kölcsönözhető a *merevedés* szónak.

Mit lehet tudni *A falu jegyzője*
első két kiadásáról,
és mi következik ezekből az irányregényre nézvést?

Eötvös József második regénye, *A falu jegyzője* az irányregény eklatáns példaként része – ha része még egyáltalán – az irodalmi köztudatnak. A közműveltség vonatkozó elemei feltehetőleg legpontosabban az Unikornis Kiadó igényes kivitelű A Magyar Próza Klasszikusai sorozatában¹ megjelent kiadás ismertetésében lelhetők fel. Fenyő István, a kötet utószavának szerzője ezt írja: „Az író legfőbb célja *A falu jegyzőjében* az akkori megyerendszer leleplező bírálata, melyet ő centralista elvbarátaival együtt a hazai feudalizmus elsődleges támaszának, bástyájának tekintett. Alapvető politikai törekvése a szabad és egyenlő emberek újfajta, polgárosult nemzeti társadalmának létrehozása volt – ennek útjában pedig leginkább a kiváltságrendszer hazai őre, a megyei hatalmi szerkezet állott. A regény mindenekelőtt ennek negatív működését mutatja be, világítja át sokféle vetületben, az intenzív teljesség igényével. *A falu jegyzője* főként arról szól, miként teszik tönkre kevesek – a kiváltságos nemesség – a megyerendszer segítségével sokak, a népmilliók életét, miként vált már elviselhetetlenné az író jelenében e kirekesztő közhatalmi organizmus, az elavult múltnak e kövülete.”² Ennek a politikai törekvésnek a külső velejárójaként állítja be Fenyő István (s így talán az általános műveltség) a regény Hartleben Konrád Adolfnál történő 1845-ös első, füzetekben történő kiadását: „Az említett év márciusának elején látott napvilágot az első nyolcvézes füzet, majd sorozatosan a többi, s a vállalkozás november elején vált teljessé. [...] Az új kiadási módszer egyrészt felcsigázta az olvasó érdeklődését, másrészt lehetővé tette azt, hogy az író regényének új folytatásaiban reagáljon a közönség észrevételeire, kíváncsalmaira. Az addiginál eleve közvetlenebb, demokratikusabb viszony teremődött így író és olvasó között.”³ Végignézve azonban *A falu jegyzője* első kiadásáról fennmaradt adatokat, illetve összevetve az első és az 1865-ös második kiadás szövegét, különös tekintettel a bírálatokra adott reakciók szempontjára, ezt a véleményt – s ennnyiben *A falu jegyzője* ilyenénképpen irányregény voltát – legalábbis fenn tartással kell kezelnünk.

A falu jegyzője keletkezésére három úgy-ahogy eltérő változat szerepel a szakirodalomban – és valószínűleg mindhárom egyetlen helyen, Ferenczi Zoltán 1903-as monográfiájában olvasható. Ferenczi először egy olyan ver-

ziót ad elő, amely szerint a kézirat hagyományos módon, végleges állapotban került előbb a cenzori hivatalhoz, majd annak jóváhagyásával a kiadóba: „A *falu jegyzőjének* egész előállása, iratásának ideje, sőt tartalma is azt tanúsítja, hogy Eötvösnek, legalább fejében, már az egész készen volt, még mielőtt a centralisatióra vonatkozó cikkeit közzétette volna. Világos, hogy a politikai átalakulás elmélete, a szükséges reformok rendszere s mindezeknek egy központi képben, költői alakban való feltüntetésének tervezete egyszerre s tehát nem amazok után, érett meg benne. Így 1844 december 22-ike tájt már jó részben mint kész műről szólnak róla a lapok [...]. Csakis így magyarázható meg, hogy az akkori lassan munkáló időben már 1845 márczius elejére első füzetje megjelenhetett.”⁴ Másodjára, kilenc oldallal később, az előbbtől radikálisan eltérve úgy véli: „alig van érdekesebb esemény, mint figyelemmel kísérni Eötvös e műve haladását. Elkezdte kiadni 1845 márcziusa elején; előre meg volt határozva, hogy nyolcz, egyenként 8–8 íves füzetben fog minden hó elején megjelenni s így november 9-ikére jelent meg teljesen. A mint előre haladt, észre lehet venni, hogy mind több és több kérdést ölel fel, [...]. A bírálók és a közvélemény [...] minden újabb füzetet meleg részvétellel, megjegyzésekkel, dicsőítésekkel és gáncsolásokkal fogadott, melyeket Eötvös a későbbi füzetekben nem egyszer megjegyzésekkel kísér.”⁵ Végül az iménti részlethez fűzött harmadik lábjegyzetben kissé finomítva véleményén, egy, a korábbi változatok között félúton lévő lehetőséget ír le: „Semmi sem világosabb tehát, hogy a regény nem mint teljesen kész mű került a nyomtatás alá, hanem részben a nyomtatás folyama alatt készült.”⁶

Az első változatot több, a sajtó alá kerülő „mint már jó részben kész műről” szóló híradás is alátámasztja. Elsőként a *Pesti Divatlap* írt erről 1844. Télelő 15-én: „Báró Eötvös József, az ünnepelt költő is bevégezte már »A falu jegyzője« című vig regényét. S a Carthausi komoly muzsájú költőjével e téren is találkozunk, igen érdekes leend.”⁷ Pár nappal később, december 19-én a *Jelenkorban* ez szerepel: „Az ujdonságok közül alig említhetünk érdekesbeket, mint az irodalom mezején föltűnteket, 's így ki a' jót széppel akarja párosítani, örvendezhet, hogy az annyira fölpanaszlott meddőség után ismét jó reményű tehetségek fejlődnek; 's a' már koszorunyertes írók is versenygenek a' lelki foglalkozást gyarapítani. Illyenek: b. Eötvös, Kuthy L., b. Jósika M. kik rövid időn elmeszüleményeikkel fogják gyönyörködtetni a' szellemi élvre vágyó közönséget.”⁸ Télelő 21-én a *Honderűben* ez olvasható: „A Carthausi' írójától sajtó alatt van a »Falusi jegyző« című új regényének első része.”⁹ A *Pesti Hírlapban* december 22-én ez áll: „Eötvös József b. koszos írónk nem sokára, a' falu' jegyzője' vigregényével szerencsésítendi az olvasó községet. Kiváncsiak vagyunk a' Karthausi' komoly költőjét e' téren is üdvözelní.”¹⁰ Végül emellett szól a *Budapesti Híradó* 1845. január 9-én laptársai majd egy hónappal korábbi információinál részletesebb híre a kész regény füzetekben való megjelenéséről: „Eötvös József b. »Falusi jegyzője« című vig

regénye már sajtó alatt van, 's Hartleben költségén füzetekben fog megjelenni; a derült olvasmány kedvelői bizonyosan kellemesen fognak meglepetni ezen érdekes ujdonság által";¹¹ illetve Vas Andor az első füzetet értékelve az *Életképek* 1845. március 15-i számában idéz a kiadó jegyzetéből: „Hogy a' regényt a' tisztelt közönségnek elébb kezeibe juttathassuk, annak kiadását egyes, nyolcz nyomtatott ivet magába foglaló, füzetekben határoztuk meg. Minden hónapban egy-egy füzet fog megjelenni.”¹²

Ferenczi Zoltán utolsó elgondolására, a regény kiadás során történő részbeni alakulására szintén találhatunk bizonyítékot. A szöveg végén akad néhány olyan részlet, amelyről viszonylag megnyugtató bizonyossággal kijelenthető: ezek egy korabeli bírálatnak címzett reflexiók. Tudniillik a *Budapesti Híradó* 1845. június 8-i számában szerepel egy kritika az addig megjelent első három füzetéről. E bírálat elsősorban – mint oly sokan később – a jellemábrázolásban talál kivetnivalót: „a jellem nem születik készen a világra: azt nevelés, példa, viszonyok, 's élet erősíti”, vagyis „minden jellemi rendkívüliségnek motiválva kell lenni”, és így azt sajnálja, hogy a szerző „a főérdeket a társaság alsó rétegeinek juttatja, mártiri koronával tüntetve fel 's a tűrő rény gloriájában minden aljasságot, midőn másfelül a kiválóbb állás emberei a nevetségesnek, minden gyarláság, rosszaság, sőt bűnnek képviselőivé tétetnek”; illetve mintegy mellékesen kitér a regény nyelvhelyességére: „Még a nyelvbéli előadás hanyagságát, az idegen szólások hemzsegségét, a nyelvtani 's írásbeli incorrectséget kell megrónunk.”¹³ A regény 1845-ös kiadásának vége felé, a második börtönrendszer-leíráskor, szerepel egy mondat, amely részint e szavakon háborog: „Ha nem írnék regényt, vagy nem kellene félnem, hogy azok által, kik a' művészetet lealacsonyítva képzelik, ha az valamely nemes czél' kivitelére eszközül használtatott, 's a' kifejezést idegenszerűnek hiszik, mellyel valami igazság mondatik ki, – ismét mellékes oldaldöfésekkel fogok vádoltatni – történeteket mondhatnék el, mellyeknek hallásánál olvasóim borzadnak; [...] de hisz' illy történetek nem olly ritkák, hogy rendkívüliségök által érdeket gerjeszthetnének, – 's ha elmondanám, csak ismét azon régi hibámba esném, mellyre egyik bírálóm figyelmessé tesz: hogy martyri gloriában tüntetem fel az aljasságot, [...] – legjobb, ha tömlöceinkről egyáltalában [sic] nem szólok többet, miután, szinte ezen bíráló, arra is intett, hogy ha regényemben valami rendkívülit fölteszek, azt motiváljam.”¹⁴ És még később is bukkanak fel talán e bírálatra adott reflektálások: a második kiadás alapján a XXXV. fejezetben a narrátor az ellene emelt vádat – „miként történetem csak aljas körökben forog s paraszt-szenvedések apoteózisát foglalja magában”¹⁵ – óhajtja megcáfolni; az utolsó fejezetben Zsuzsi sorsát ezzel a felvezetéssel zárja le: „Miután az urakról szóltam, s így bírálóm előtt, ki e művemet azzal vádolá, hogy benne az első helyet a nép első osztályainak engedém át, javulásom jelét adám: nem akarják-e tudni olvasóim, mi

történt Zsuzsival?";¹⁶ egyszer pedig, szintén a XXXV. fejezetben, engedelmet kér bírálótól, amiért ismét latin kifejezést fog használni.¹⁷

Ellenben a középő, az utóbb leginkább irodalomtörténeti tényre való elgondolásnál annál nagyobb a zűr. A probléma valószínűleg abból ered, hogy tényre két módon válhatott ez a változat: alapvetően az irányregény szempontjából el tudták különíteni, Eötvös mely mondatai számítnak az aktuális közvélemény, a korábbi füzetekre megjelent bírálatok elleni reakcióknak; másrészt a szöveg nyelvhelyességi hibái szempontjából ez az alkotási eljárás megfelelő mentegetőzési pontnak bizonyult. A *Pesti Hirlap*ban például ezt hozták fel a *Magyar Szépirodalmi Szemle* 1847. évi első és második számában megjelent bírálat ellen: „Nem vitatjuk, sőt elismerjük, hogy nyelvhibák találhatnának a' három vastag kötetnyi regényben, melyet ismételve leírni 's többször átnézni hihetőleg idő is alig volt, a' mint a' füzetek' megjelenése egymást követte.”¹⁸ Már ez a magyarázat is zavaros, amennyiben az akár „már jó részben kész” háromkötetes mű hibáit a füzetenként történő sietős kiadással indokolja, ám a bírálatok leválasztásával még egyértelműbben összekeverték a dolgokat. Olyannyira, hogy számomra még a *Budapesti Híradóra* adott azonnali replikák is gyanúsak lettek. Eötvös ugyanis hónapokkal azon füzet megjelenése előtt, ahol a legteljesebben szerepel a bírálat, egy nyilatkozatot tett közzé a *Pesti Hirlap* június 12-i számában, mely *Nyilatkozatban* ráadásul éppen a később újra felhánytorgatott vádakat szó nélkül hagyja, és egész másokra vesz elégtételt.¹⁹ Másrészt Eötvöst kortárs bírálói már *A karthausi* kapcsán is a jellemábrázolási hibák miatt feddték meg, mint tette például Haraszthy Samu az *Athenaeum* 1841. augusztus 31-i számában, és – fájdalom – éppen *A falu jegyzőjében* többször alkalmazott *motiválatlan* kifejezéssel: „Azon kétségeesést, mely Gusztávot a dauphinei néma barátok' kólostorába vezeté, 's majd nem öngyilkossá tevé, nem találtam eléggé motiválva.”²⁰

Ám hogy valójában mennyire kaotikus a helyzet az irányregény körül, azt az mutatja, hogy még véletlenül sem ugyanazokat a mondatokat tekintették olyan reakcióknak, melyek válaszul a bírálatokra, a centralizmus védelmében kerültek frissiben a regény következő részletébe. Ferenczi Zoltán még logikusan jelölte ki monográfiájában, szerinte melyik főtárgyaktól való eltérések lehettek ilyen észrevételek: példái java elfogadható *aktuális* kiszólásként, hiszen valamennyi a szöveg vége felé található, részint lefedik a *Budapesti Híradó* cikkére adott valószínű válaszokat, ráadásul közülük három kimaradt a második kiadásból.²¹ Azonban már ő is megnyitja a lehetőséget az ellenőrizhetetlenség felé, részint, mivel főszövegében elfogadja, hogy nem ismerhetjük az összes bírálatot („végre is az, a mi nyomtatva maradt ránk, csak igen kis része”), részint, mert egyik lábjegyzetében beemel olyan példákat is, melyek szerintem logikusan teljesen elfogadhatatlanok. Még tovább ment monográfiájában Sőtér István, aki amellet, hogy Ferenczi egyik példáját sem

idézi, számomra teljesen meghökkentő módon beemel egy vadonat újat: ő Eötvös a regényben adott feleletének érzi „azt az irányzatos ars poeticát, melyet a Victor Hugo tanulmányokra emlékeztető szenvedélyességgel fejt ki *A falu jegyzőjében*”.²² Sőtér példája azért váratlan, mert ezek a mondatok a szöveg közepe táján szerepelnek, Kelmenfy László szerint a negyedik füzet 128. lapján, vagyis 1845 júniusában, amikor még csupán Vas Andor első füzetéről írt alapvetően pozitív kritikája volt olvasható az *Életképekben*. Őt követi, és toldja kissé meg Fenyő István, aki szintén kizárólag ezt a példát hozza, természetesen átírva – ő az ars poeticát emeli valamennyi értekező részlet helyébe: „Eötvös bennük [ti. a reflexiókban] válaszol a művére vonatkozó kritikai megjegyzésekre, nyilvánítja ki az irodalom feladatára, rendeltetésére vonatkozó nézeteit. E reflexiókban Eötvös kifejti – továbbfejlesztve majd egy évtizeddel korábban Victor Hugóról írott tanulmányainak eszméit – ars poeticáját.”²³

Persze ez a káosz és kötetlenség bármihez megfelelő alapnak bizonyulhattott. Még ahhoz is, hogy Fenyő István (és őt vakon követve Taxner-Tóth Ernő) azt gondolja, Hartleben élelmes vállalkozóként *A falu jegyzőjét* „újfajta kiadási módszerrel” jelentette meg: „az angol Charles Dickens első regénye, *A Pickwick Klub* megjelenésének mintájára füzetekben bocsátotta ki”, és míg „az előző folytatás megjelent, addig Eötvös írta a következőt”.²⁴ Holott figyelembe véve, hogy a regény pontosan a negyvenes évek közepén jelent meg, a magyar irodalom életének abban az átmeneti korszakában, amelyet Margócsy István Petőfi Sándorról írt monográfiájában a „modern irodalmi gépezet” legsikeresebb működési időszakának nevez, úgy érzem, egészen meggyőzőve érezhetjük magunkat: az irányköltészet-vitához kapcsolt szakszonkénti alakulása *A falu jegyzőjének* nem állja meg helyét, és a füzetekben való kiadás, illetve a róla szóló folyamatos hírverés illetve vita, a tulajdonképpeni reklámhadjárat, nem más, mint a korszak szokásos jelenségeinek egyike.²⁵ Tudniillik Margócsy szerint ezt a rövid korszakot a kapitalista viszonyok térhódítása jellemzi: a modern irodalom alapvető létformája a piaci megjelenés lett: „az irodalmi termelés (azaz a közönségnek olvasmánnyal való ellátása) már munka (a szónak közgazdaságtani értelmében is!), mely jogos bérére tarthat igényt, s a szerkesztő és kiadó nem jócselekedetet hajt végre akkor, mikor kiadja a műveket, hanem üzleti műveletet, melynek üzleti részéből a szerzőnek is jogosan részesülnie kell”,²⁶ „Az írónak mint pozitív iparlovagnak [...] az lesz a feladata, hogy állandó termelésével (azaz kínálatával) a piacon állandó keresletet gerjesszen és tartson fenn, s ennek a keresletnek a kielégítésével teremtsen meg a saját anyagi egzisztenciáját.”²⁷

Ezen az alapon hívja fel Sőtér István a figyelmet monográfiájában az első és a második kiadás eltéréseire azzal, hogy Eötvös a „regény 1865-ös kiadásában csökkentette ezeket a beszótt, értekező részleteket, – illetve mellőzte azokat, amelyek közben időszerűségüket veszítették (pl. a különféle börtön-

rendszerekről, vagy a latin nyelv mellőzéséről stb.)”,²⁸ hiszen a két kiadás eltérései annál jóval radikálisabbak, mintsem hogy le lehetne őket írni egy sima ritkítással. Ráadásul alapjaiban egészen más irányúak. Még ha fair próbálók is maradni, és mellőzöm – ami természetesen egy komoly filológiai alapon álló munkánál teljességgel megengedhetetlen – az eredeti edíciókat, vagyis a szöveg a szerző által látott két kiadásának csupán az eltéréseit veszem figyelembe, melyeket Sőtér István garántáltan ismert (hiszen az 1950-es Magyar Klasszikusok sorozat B. Tamás Anna sajtó alá rendezésében megjelent első kötetéhez ő írta az előszót), akkor is annak kell kiderülnie, hogy a második kiadásból rendszertelenül kerültek ki a részek, vagyis semmi sem indokolja a beszúrt magyarázó és a szorosan vett mesélő részletek elkülöníthetőségét. Bár kétségtelenül a két legfeltűnőbbben, mert leghosszabban kimaradt részlet a börtönviszonyokat taglalja, illetve gúnyolódik a nemesség deák nyelv elvesztése feletti fájdalomán, ebből azonban elhamarkodott lenne arra következtetni, Eötvös ebben az edícióban azokat a részeket rövidítette, amelyek a füzeteként megjelenő irányregényt ért támadások miatt korábban aktuálisak voltak. Tüzetesebben végignézve a B. Tamás Anna szerkesztésében jelölt húzásokat, inkább úgy tűnik, netán egy alapjaiban egészen más rendszer szerint kerültek ki az 1845-ös szövegből elemek. Amennyiben szükséges egységes szempontot találni a rövidítések szervezőjeként, úgy talán három elvet fedezhetünk fel. A három megfontolás valami ilyesmi lehetett: csökkenjenek a karthausis, az emberi lélekről alkotott általános elmélkedések, legyen kicsit kevesebb az írói létre reflektáló részlet, illetve (mindazok mérhetetlen sajnálatára, akik az ökokritika iránt fogékonyak) maradjanak ki a természet ember általi pusztításával számot vető mondatokból. A lélekről, sorsról szóló sorok csökkentési igényének köszönhetően lett rövidebb Viola jellemzése,²⁹ vagy ezért került ki egészében ez az igazán karthausisan hasonlaltal telített példázat: „Mint a hajó a’ csalódás’ habjain lejt el nemünk’ életén; vannak, kiket a’ végzet a’ többiektől elkülönözött, ’s kik magánosan a’ partokon állva látják, miként ragadja magával az ellentállhatlan ár társaikat ’s felszólítják a’ haladókat ’s kéri, hogy szálljanak ingó csónakukról a’ biztos földre! mit ér? hisz’ ők nem érzik bárkájok’ mozdulatát, ők ingatlan alapon képzelik magukat, ’s elkábult szemeiknek úgy látszik, mintha a’ partok ’s ki onnan hozzájuk szólt, szaladnának. Sokan voltak, kik a’ darab igazságot, mellynek magukat birtokában gondolták, oda vetették az élet’ árjai közé, a’ kincs lesülyedett, – ’s mint tengeren az egyes kláris-ág fölött fövenysziget támad: úgy az emberi tévedések’ legnagyobbjai illy kis részlet igazságokon alapulnak, mellyeket századok’ csalódásai takartak el, – ’s ki az alapot letevén, sirhatna az épületen, melly fölötté készült.”³⁰ Egyetlen olyan tagmondat hullott ki, amely a szerző írói képességei feletti mentegetőzést árnyalja.³¹ Illetve az átiratban egyrészt nem, másrészt pedig lényegileg meghúzza szerepel két, a tönkretett természetet leíró részlet: „Az őserdő, melly

e' tájakat talán egykor eltakará, kivágatott, a' természet' hatalmas élete kiirtatott, az áthatlan növényfátyol, mellyel e' föld szűz testét egykor takarta, az ember' fejszéje alatt eltűnt, 's vele a' madarak' ezerhangu éneke 's a' vadak' vig játéka a' hűs rengetegben; de az ember, midőn a' természetet legyőzé, nem takará el a' csata nyomát új teremtetéseivel. Az erdő eltűnt, 's helyében csak pusztaságot találunk, 's nincs miért örülnünk a' természet fölött kivitt győzelmünkön";³² „A' rónán, hol máskor ködös őszi napokban, mint a' jelen, ha a' távol faluk' tornyain az estharang elhangzott, minden elhagyatva állt, 's néha egy magányos róka, midőn prédát keresve könnyű léptekkel a' téren átsuhant, vagy legfőlegb néha távol lókopogás szakíták félbe az ünnepélyes csöndet, 's hol a' föld talán a' boldog napokról álmodozék, mellyekben földszinét ember még föl nem szántá vasával..., most egyszerre egy hintó és egy szekér hajt sz. Vilmos felé.”³³

De sajnos, e három elvvel a húzásoknak csupán elenyésző részét lehet megindokolni, a javuknál még a nyomát sem fedezhetjük fel egységes elképzelésnek. Összességében nem állapíthatunk meg többet, mint amennyi az imént utoljára idézett példamondat változatainak precíz összevetéséből következik: a szerző átírta a mondatokat. Legalábbis én semmilyen más logikus indoklását nem tudom elképzelni annak, hogy, mondjuk, miért kellett elhagyni a statáriális tárgyalás kínos ebédjéből a nemes bírakat kifigurázó tizenöt sort,³⁴ milyen okból tűnt el a zsidó sorsán betegsége előrehaladtával megnyugvó Rétynén gúnyolódó mintegy hét tagmondat,³⁵ minek köszönhetően lett kicsit rövidebb a taksonyi főispán jellemzése,³⁶ miért maradt ki a magyar nemességet a római ludakkal párosító hasonlat,³⁷ vagy a tisztújítás főispáni asztalának ezen humoros bemutatásának *egy része*: „A' főispáni szék előtt közönségesen ácsmunkával készült hosszú asztal áll, melly azon egyedüli célnak, mire illy alkalomnál asztalt használhatni, t.i. hogy minél előbb eltörjék, közönségesen még a' választás' kezdete előtt megfelelő; reá, mint százados szokásunk szerint minden tanácskozási asztalra, mi egy régiségbúvár' véleménye szerint némelly beszéd' zöld elnevezésére alkalmat adott, a' megyeháznál található zöld posztódarabot takartatnak”³⁸ etc.

Ha pedig, feladva az eddigi legalább alapjaiban fair viselkedést, áthelyezkedem végleg az eredeti kiadások biztos filológiai alapjára, úgy még inkább az derül ki: szó sincs arról, hogy Eötvös kifejezetten és kizárólag az aktualitással rendelkező, beszótt, értekező részeket akarta volna kihúzni. B. Tamás Anna tudniillik azt állítja, kiadásukban a „két csillag közötti szöveg [...] az 1845-ös első kiadásban szerepel; a másodikból [...] már kimaradt”,³⁹ de az igazság az, hogy ezek a csillagok közötti részek a legkevésbé sem takarják a csakugyan kimaradóakat. Így például az 1950-es kiadásban teljességgel jelzetlen marad, hogy az 1845-ös szövegben Ákos sebesülését követően még kétszer kiáltotta a kovács a házból kirohanva: „gyilkos!”,⁴⁰ vagy ugyanígy abszolút jelöletlen, mi minden maradt ki ebből a fejezetkezdecsből: „Olly sze-

mekkel birva, mint a' középkorban némelly boszorkányok, kik, úgy hivék, legalább jámbor apáink, ha pilláikat bizonyos kenőccsel megdörzsölék, mértföldekre 's éjjel szintugy láttak, mint mások nappal, – 's ha még fölteszszük, hogy a' nagy térségen, hol történetünk játszik, valamely magasabb hely volna, mellyről tekintetünkkel messzebbre hathatnánk: most valóban ritka dolognak lehetnénk tanúi." – „Ha boszorkány szemekkel birnánk, kik – mint jámbor apáink hitték – éjszaka mint nappal mértföldekre láttak, s ha a téren melyen történetünk játszik valamely magasabb hely volna található, most valóban ritka dolognak lehetnénk tanúi.”⁴¹ És még a csillagozott részeknél is csupán félig-meddig idézik a hiányokat: mindjárt az első jelölt helyüknél csupán az egyetlen „földosztogatás” szót adják meg,⁴² holott mint-hogy alapjaiban változott meg a mondat, más dolgok szintén hiányoznak: „Félni lehetett tehát, hogy ámbár Konkolyi' részéről minden mi a' nemességet érdeméről meggyőzhette, úgy mint: földosztogatás, a' szegényebb sorsu nemeseknek csapszéki ivócskák, a' honoratoroknak barátságos ebédecsekék, a' legnagyobb mértékben megpróbáltattak, Réty népszerűsége ellenében a' választásnál győzni nem fog.” – „Félni lehetett tehát, hogy ámbár Konkolyi részéről minden megkisértetett mi a nemességet érdemeiről meggyőzhette, s a szegényebb nemesség csapszékekben, az előkelőbbek barátságos lakomáknál eleget tapasztaltak mi őket az alispányjelelt hivatalképességére figyelmezteté, mégis Réty népszerűsége a választásnál győzni fog.”⁴³ Mindennek megfelelően ha igazán kritikus lennék, akkor azt kellene gondolnom, az eredeti kiadások alapján arra vetül fény, B. Tamás Anna alapvetően úgy tünteti fel a húzásokat, ahogy azok megfelelnek a kor ideológiájának, illetve lényegileg azokat jelzi, amelyek majd alátámasztják Sőtér István elképzelését a spontán készülő 1845-ös irányregényről.

A teljes igazság a két kiadás eltéréseit illetően az, hogy a második kiadásra a szerző szinte mindent átfogalmazott: a szavak, a tagmondatok helyet változtattak, vagy kihullottak egészükben. A történet maga ennek megfelelően nem változott,⁴⁴ csakis a mondatok, bekezdések kerültek feltördelésre, és ennyiben megnőtt a fejezetek száma: az 1845-ös III., V., VI. (e háromnál bekezdés sem volt a mostani határhelynél), és XXIV. fejezetek ketté lettek szedve. A szöveg radikálisan megváltozott: leggyakrabban (és folyamatosan) a hírhedt eötvösi körmondatok mentek egyre összebb és összebb – például 1845-ben még a két első történetkezdő mondat egy volt: „Egy octoberi nap' meleg sugárai önték el fényöket Tiszarét' messze terjedő téreire, az égen nem vala felleg, melly tiszta kékjét elsötétitné, a' téren merre csak a' szem érhetett, nem egy szekér, melly zöld színét porfellegekbe boritná, – csak a' pacsirták' ezerhangú éneke melly az eget eltölté, a' távolban legelő falucsordának kolompolása 's itt ott egyes munkás, ki kaszájával vállán, énekelve hazafelé balagott, – szakíták félbe a' nagy ünnepélyes csöndet, melly között a' nap a' lát-határ felé süllyedett.”⁴⁵

Márpedig így a szöveg átírásának épp ugyanaz a tanulsága, mint amit az első kiadás füzetekben történő megjelenéséről szóló híradások jeleznek: amennyiben Eötvös József csakugyan irányregényként gondolta el *A falu jegyzőjét*,⁴⁶ amely főként a centralizmus vitathatatlan szükségességét hivatott propagálni a korabeli megyei vérlázító helyzet bemutatásával, akkor is egészen biztos, hogy nem olyan egyszerűen tartotta szövegét irányregénynek, mint ahogy azt néhány későbbi irodalomtörténész vélte. Vagyis a füzetekben való kiadás egyáltalán nem segíti direkt módon a centralizmus terjesztését, szó sincs róla, hogy így az irányregénnyel „demokratikusabb viszony teremődik író és olvasó között”, miként nem választhatók ki a szövegből egyértelműen az akkori aktuális problémákról értekező kitérések, és ennek megfelelően az átírást követő második kiadásból sem maradhattak el a füzetekre megjelenő kritikákra válaszoló azon „beszöött, értekező részletek, melyek közben időszerűségüket veszítették”.

1 A bőr táblalaborító Winter & Co. (Basel) IBL *Jebra* anyagába a táblavéseteket, arany- és dombornyomásokat a Vésnök Kft. készítette.

2 FENYŐ, 1995, 322. És egy ideig még valószínűleg nem is fog változni *A falu jegyzőjéről* alkotott tudásanyag. Legalábbis ezt valószínűsíti, hogy mindhárom az elmúlt évben napvilágot látott értelmezés az irányzatosság problémakörén belül tartja tárgyalhatónak a regényt.

Szalai Anna főként Üveges Jancsi alakjára összpontosító dolgozata konklúziója fogalmazza ezt meg a legdirektebben: „*A falu jegyzője* a megyei rendszert bíráló és az elnyomott osztályok felszabadításáért szót emelő irányregényként vonult be a magyar irodalomtörténetbe. A művet az emancipáció érdekében szót emelő irányregénynek is tekinthetjük. Pontosabban olyan irányregénynek is, amely szépirodalmi szöveggörnyezetben tér vissza *A zsidók emancipációjában* megfogalmazott gondolatokhoz és fogalmazza újra Eötvösnek az esszében kifejezésre jutó hitvallását Üveges Jancsi alakján keresztül.” [SZALAI, 2001, 40.] Z. Kovács Zoltán a romantikus írónia fogalmát körüljáró disszertációja vonatkozó fejezete „*A falu jegyzője* befogadástörténetében meghatározó szerepet játszó »irányzatosság« tételéből” indul ki, ennek keretei között vizsgálja a regény értelmezésének kérdéseit: „miképpen lehetnek egy narratíva

jelei a meggyógyítandó valóság tüneteivé, azaz milyen eszközökkel igyekszik a regény a »siránkozást« cselekvést kiváltó »ajkiáltássá« változtatni.” [Z. KOVÁCS, 2001, 530., 533.] Taxner-Tóth Ernő minthogy elfogadja az elbeszélő küldetéstudatát, bár megpróbálja új szempontok felvetésével tágítani az értelmezés keretét, alapjaiban nem lép túl az irányzatosság körén. Szerinte „*A falu jegyzőjéből* sem hiányzik a küldetéstudatból fakadó »irány«, de azt ne keressük se a sokféle ágazó történetben, se a jellemeiben, se a sokat emlegetett »valóság ábrázolásában«. Sőt a beszélő gyakori »kiszólásaiban«, részletes magyarázataiban, fejtegetéseiben sem. A szövegben nyoma sincs a centralizmus mellett szóló érvrendszernek, amelyet Eötvös politikai cikkeiben világosan kifejtett. A regényíró érdeklődésének középpontjában az emberi létezés, az emberi világ ellentmondásai állnak. Az »irány« abban az allegóriában rejlik, amely a befogadóban alakul ki a beszélő által irányított érzelmi hullámmás hatás alatt. Ez hozza közel, ez teszi személyes üggyé az előzőleg (és nem csak Eötvös írásaiból) megismert társadalmi gondokat. Mindenekelőtt a vérlázító igazságtalanságokat.” [TAXNER-TÓTH, 2001, 509.]

3 FENYŐ, 1995, 321.

4 FERENCZI, 1903, 127.

5 FERENCZI, 1903, 136.

6 FERENCZI, 1903, 137.

7 Pesti Divatlap, 1844, 24., 172.

8 Jelenkor, 1844, 101., 606.

9 Honderü, 1844, 25., 402.

10 Pesti Hirlap, 1844, 415., 870. Főként a későbbiek fényében érdemes már itt felhívni a figyelmet arra, hogy Ferenczi Zoltán éppen a *Pesti Hirlap* (messze nem a legelső) dátumát említi meg.

11 Budapesti Híradó, 1845, 110., 20.

12 VAS, 1845, 346. Ezen a ponton, bár egészen szorosan nem tartozik a tárgyhoz, nyilván nem hiábavaló bemutatni a füzetekről tudósító adatokat, és már csak azért sem, mert ezek az eddigi szakirodalomban sehol sincsenek egybegyűjtve.

Végignézzve a korabeli lapokat, beszámol, vagy esetleg kritikát közöl egy-egy füzetéről a *Budapesti Híradó*, az *Életképek* (mellékletével, az *Irodalmi Órrel*), a *Honderü*, a *Jelenkor*, a *Pesti Divatlap* és a *Pesti Hirlap*. Ezek alapján ismerjük néhány füzet tartalmát, nagyjából mikor jöttek ki, idézésekből a kiadói bevezetést (vagy annak egy részét), és néhány mondatot; valamint technikai jellemzőket: 8-drét, áruk 1-1 forint.

A *Budapesti Híradó* leginkább a BUDAPESTI HÍR HARANG, illetve kétszer a TUDOMÁNYOS VILÁG rovatban ad hírt – így egyedülként összességében valamennyi füzetre kiter: 142. szám. Martius 6., 156. szám. April 1., 176. szám. Majus 6., 194. szám. Junis 8., 217. szám. Julius 18., 227. szám. Augustus 5., 258. szám. September 28. és 281. szám. November 13. Az *Életképek* a Mi hír Budán?, Irodalom, Könyvismertetés, illetve az *Irodalmi Ór* Irodalmi ujdonságok rovatában számol be – hármat hagy ki: III. 10. szám mart. 8., (ettől függetlenül szerepel Vas Andor hosszabb írása az első füzetéről: 11. szám. mart. 15.), 14. szám. apr. 5., 19. szám. maj. 10., 25. szám. jun. 21., ez a 4-nél tart, majd hosszú szünet, végül a 7.-ről és az eljövő 8.-ról: Irodalmi ór 6. szám Oct. 4. A *Honderü* Társaséleti, illetve Heti szemléje szintén majdnem valamennyi füzet megjelenéséről tájékoztat, csupán egyről, az ötödikről nem szól: 20. szám. tavaszelő' 11., 27. szám. tavasz hó' 3., 37. szám. tavaszutó' 8., 43. szám. nyárelő' 17., II. 5. szám. nyárutó' 5., II. 13. szám. őszelő' 30., II. 20. szám. őszutó' 18. A *Jelenkor* a Budapesti napló rovatában ír a

füzetekről, ha ír, ugyanis csupán az elsőről, a harmadikról, az ötödikről és az utolsóról beszél: 27dik szám. april. 3kán., 40dik szám. majus 18kán., 55dik szám. julius 10kén., 92dik szám. november 16kán. A *Pesti Divatlap* a BUDAPESTI SZEMLE rovatban és egyszer a Könyvismertetésben számol be – csupán az utolsót mellőzve: I. 20. szám. tavaszelő' 9., II. 2. szám. tavasz hó' 10., II. 7. szám. tavaszutó' 15., II. 12. szám. nyárelő' 19., II. 17. szám. nyárhó' 24., II. 26. szám. őszelő' 25., II. 27. szám. ősz hó' 2. Nem beszélnek a 8. kijöveteléről, csupán előzetesként, és ami meglepőbb, az 5. után úgy hallották, „a VI-ikkal be fog végeztetni”; ráadást őszelő' 25-én sem hallottak még más hírt, mert azt mondják: „B. Eötvös »Falu jegyzője« című regényét már befejezte”, ősz hó' 2-án pedig hallgatva a korábban közölt hírekről, csak annyit írnak, a regény „hetedik füzeté megjelent s a 8-ik, és utolsó füzet a novemberi vásárra fog megjelenni.” Végül a *Pesti Hirlap* – talán részint a szerkesztő, illetve a rovatvezető változásának köszönhetően – Fővárosi ujdonságok rovata mindössze az első, a második, az ötödik, talán a hetedik, és a nyolcadik füzet megjelenésére figyelmezteti olvasóit: 436. szám. Martius 6., 445. szám. April. 3., – eddig vezette a Δ áljelű munkatárs (killetét nem sikerült Fenyő Istvánnak megfektetnie – vö. FENYŐ, 1997, 300–301.), innentől vette át a \square szignójú Pákh Albert a rovatot: 500. szám. Julius 10., 542. szám. September 21. – itt, a többi lap alapján beazonosíthatóan: a hetedik füzetnél, csupán ennyi áll: „B. Eötvös József e' napokban fejezé be: »A' falu' jegyző«-jét 's az olvasó közönség nem sokára teljesen birhatandja e' jeles regényt.”, 564. szám. October 30.

13 Budapesti Híradó, 1845, 194., 383.

14 EÖTVÖS, 1845, 3:125–126.

15 EÖTVÖS, 1995, 2:233.

16 EÖTVÖS, 1995, 2:317.

17 Vö. EÖTVÖS, 1995, 2:234.

18 Pesti Hirlap, 1847, 814, 37.

19 „Mennyire tüntet fel (ezek a' bíráló' szavai) regényem minden aljasságot martyri gloriában, vagy ha bíráló ur ezzel csak azt akará mondani, hogy művem a' nép' alsó osztályai iránt akar érdeket gerjesztetni, – mennyire magyar 's correct azon írásmód, melly szerint az,

mi társasági viszonyainknál fogva alantabb áll, *aljasnak* nevezetetik? azt a' közönség fogja megítélni; [...]. De foglaltatik e' bírálatban valami, mit, mert nem az író' művészi tehetséget, hanem annak lelkületét illeti, 's nem bírálatot, hanem valóságos gyanúsítást foglal magában, szó nélkül nem hagyhatok." [EÖTVÖS, 1845b, 385.]

20 HARASZTHY, 1841, 425.

21 Vö. FERENCZI, 1903, 136–137.

22 SÖTÉR, 1967, 166.

23 FENYŐ, 1995, 328–329.

24 FENYŐ, 1995, 321. Taxner-Tóth Ernő ugyanis *szó szerint* ezt írja: „*A falu jegyzőjének* írója – angol példák nyomán – úgy gondolta, hogy a folytatásos regény huzamosabb ideig fenntartja a feszült érdeklődést, és ezzel erősíti a beszélő hatásának mélységét, gazdagítja érvrendszerét. Megállapodott kiadójával, hogy műve nyolc, egyenként nyolc-nyolc íves füzetben jelenik meg. [...] Ez a nálunk új módszer fölszágázta a vásárlók-olvasók érdeklődését, s a korabeli visszajelzések szerint valóban várták a következő részleteket. A történet elbeszélőjének tehát gondoskodnia kellett róla, hogy mindig maradjon nyitott kérdés, mindig legyen meglepetés; s a regény végkimenetele [...] megfeleljen a várakozásnak.” [TAXNER-TÓTH, 2001, 507.]

25 Ugyanekkor így jelentek meg a fentebb említett Jósika Miklóson és Kuthy Lajoson túl – természetesen szintén jelentős hírverés társaságában – például Fáy András, Nagy Ignác vagy Vörösmarty Mihály munkái.

Mindennek a fényében szeretném megjegyezni: attól tartok, korábban kissé elhamarkodottan vettem fel, hogy 1845-ben *A falu jegyzőjét* „Hartleben tényleg élelmes vállalkozóként előbb kihozta füzetekben, majd ezeket egyszerűen az év végén egybekötve is piacra dobta”. [DEVESCOVI, 1997, 48.] Jelenleg úgy a már idézett *Életképek*ben fennmaradt kiadói jegyzet, mint a tény alapján, miszerint ma egy példány sem található a füzetekből két legjelentősebb könyvtárunkban (mi több, ezeknek, úgy tűnik, már 1888-ban is nyomuk veszett, hiszen Petrik Géza *Magyarország bibliográfiájában* sem szerepelnek), és ráadásul az Országos Széchényi Könyvtár két példánya (App1547 [Előtte: Ex Bibliotheca C. Alexandri Apponyi Rariora. 1561.], illetve 89.540 jelzet-

tel) nem elég, hogy különbözőképpen van bekötve, de eltérő méretű is, inkább azt tartom valószínűnek, hogy Hartleben a háromkötetes regényt adta ki nyolc füzetben, majd ezeket maguk a tulajdonosok kötették be. Helyzetemen az súlyosbít, hogy elgondolásom olyannyira meggyőzően vettem fel mind a XXIII. Országos Tudományos Diákköri Konferencián (ahol Taxner-Tóth Ernő volt az egyik elnök), mind kéziratomban (amit Z. Kovács Zoltán rendelkezésére bocsátottam), hogy utóbb bár lappangva, de a szakirodalom is átvette (vö. TAXNER-TÓTH, 2001, 507., 527.; Z. KOVÁCS, 2001, 551.).

26 Mint Szinnyei József a *Magyar írók élete és munkái*ban tájékoztat, a birtokában levő „VIII. füzet 400 frtos eredeti nyugtája szerint” a szerző „3200 frt tiszteletdíjat kapott kiadójától.” [SZINNYEI, 1980–1981, 2:1352.]

27 MARGÓCSY, 1999, 51–52.

28 SÖTÉR, 1967, 158. Sötér István állítását már az is cáfolja, hogy a *Budapesti Híradó* bírálatára korábban idézett feltehető válaszok jó része a *második kiadás* szövegéből volt előkereshető.

29 Vö. EÖTVÖS, 1845, 1:113.

30 EÖTVÖS, 1845, 2:271–272.

31 Vö. EÖTVÖS, 1845, 1:165–166.

32 EÖTVÖS, 1845, 2:82.

33 EÖTVÖS, 1845, 2:108.

34 Vö. EÖTVÖS, 1845, 2:256.

35 Vö. EÖTVÖS, 1845, 3:216.

36 Vö. EÖTVÖS, 1845, 1:258.

37 Vö. EÖTVÖS, 1845, 3:92.

38 EÖTVÖS, 1845, 2:2.

39 EÖTVÖS, 1950, 36.

40 Vö. EÖTVÖS, 1845, 1:312.; EÖTVÖS, 1865, 1:258.

41 EÖTVÖS, 1845, 2:108.; EÖTVÖS, 1865, 2:89.

42 Vö. EÖTVÖS, 1950, 1:36.

43 EÖTVÖS, 1845, 1:66.; EÖTVÖS, 1865, 1:53.

44 Vagy mégis?: „*A falu jegyzője egy évet (októbertől a másik októberig) ölel fel Taksony megye életéből.*” [FERENCZI, 1903, 128.] – írja meglepő módon Ferenczi Zoltán monográfiájában.

45 EÖTVÖS, 1845, 1:5–6.

46 Az irányregényként való interpretációhoz történeti felhatalmazást nyújthat a kor-

társ olvasatokon, a megjelenést követő polémián túl Eötvös Szalay Lászlóhoz 1852. február 12-én írt levele is. Ez a levél habár konkrétan nem említi a regényt, mégis a levelet közreadó Nizsalovszky Endre szerint „Karl Gutzkownak az ún. ifjú német mozgalom szolgálatában írt” irányregénye kapcsán „valomást tesz Eötvösnek *A falu jegyzője* megírásakor követett írói elgondolásairól”: [NIZSALOVSZKY, 1967, 19.] „Tudod nem vagyok ellensége az irány regénynek – nincs is jogom hozzá mert hisz magam is hasonló regényt írtam – azonban felfogásom szerint a’ költőnek szabadsága e’ részben csak annyira terjed, hogy a’ létező dolgok ’s viszonyok között olyanokat választ előadása tárgyául melyek egy bizonyos eszmét fejeznek ki. Mint a’

festő, egy vagy más vidéket rajzol le, vagy több helyen létező vidék részleteket állít össze egy egészé hogy egy bizonyos benyomást idézzon elé, ezt teheti sőt ezt kell tenni a’ költőnek is, csak hogy az amit leír – ha bár más rendben és környülmények között – csakugyan létezzen is; ki azonban hogy eszméit testesítse egyes néposztályokat, ’s a’ kornak bizonyos irányait személyesíti, ’s így létező emberek helyett úgy nevezett homötypeket készít, az felfogásom szerint túl ment a’ való művészet körén;”. [EÖTVÖS, 1967, 198.]

47 A hivatkozott tétel után néhol olvasható szám az Országos Széchényi Könyvtár jelzete.

48 SÖTÉR, 1967, 168.

IRODALOM⁴⁷

EÖTVÖS József, *A’ falu’ jegyzője*. 1–3. köt. Hartleben Konr. Adolf tulajdona, Pesten, 1845. – 89.540

EÖTVÖS József, *A’ falu’ jegyzője*. 1–3. köt. B. Eötvös József’ *Munkái*. 3–5. kötet. Hartleben Konr. Adolf tulajdona, Pesten, [1842–]1845. – App1547

EÖTVÖS József, Nyilatkozat. *Pesti Hirlap*, 1845. 484. Junius 12. – FM 3/10397 [Eötvös, 1845b.]

EÖTVÖS József báró, *A falu jegyzője*. 2. kiadás. Emich Gusztáv kiadása, 1–3 kötet, Pest, 1865. – 82.739

EÖTVÖS József, *A falu jegyzője*. Állami Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1950. – M207.208

EÖTVÖS József, *Levelei Szalay Lászlóhoz*. Közzéteszi Nizsalovszky Endre. Akadémiai, Budapest, 1967. – B56.025

EÖTVÖS József, *A falu jegyzője* I–II. A Magyar Próza Klasszikusai 28–29. kötet. Unikornis, Budapest, 1995. [saját; ebből idézek, ez a hivatkozások alapja]

EÖTVÖS József, *A falu jegyzője*. Magyar Elektronikus Könyvtár. URL: <http://www.mek.iif.hu> Drótos László (elektronikus változat), 2000/01 (elektronikus változat).

Budapesti Híradó – FM3/1631 [„A felvételeket az OSZK H3736, H3738, H8550, H1104, H1106 sz. anyagáról készítettük.” A két TUDOMÁNYOS VILÁG cikk név nélküli, a BUDAPESTI HIRHARANG-ok o jellel vannak szignálva.]

Életképek – ML3/8 [A *Bibliográfiában* az 1845/11. szám szerepelt, [Hazucha Ferenc] Vas Andornak tulajdonítva, a többi cikk, a 14. kivételével, mely szintén Vas Andorként van szignálva, névtelen. Vas Andort még Szvaratkó is (Hazucha Ferenc)-nek nevezi, másrészt Sötér István monográfiájában nem változtatja át. „A felvételeket az OSZK H32.422, H8.548, H26.601. számú anyagáról készítettük” – tájékoztat a mikrolap eleje, azonban az az érdekes helyzet állt elő, hogy elfelejtették lefotózni az *Életképek* 1845 2. félévétől megindult mellékletét, az *Irodalmi Őrt*. Ez a H32.422-es első- s a H8548-as másodpéldányból valóban ki van vágva, azonban a 3-ad (stb.) példányokban – ahol egyáltalán, ott – szépen az egyes *Életképek* után szerepel. Továbbá mind a mikrolap, mind a H8.548-as jelzet egyben az *Irodalmi Őr* jelzete is, csak

- a mikrolapon a fent vázolt okból nem szerepel (a mikrofilmes sem találta), de külön *Irodalmi Ór* H8.548 alatt megkapható (nyilván a kivágott példányok szépen egybekötve, s emiatt egy [két] jelzet két [három/négy] külön szöveget jelöl).]
- Honderü – ML3/37 [Valamennyi cikk névtelen.]
- Jelenkor – FM 3/5969 [Valamennyi cikk névtelen.]
- Pesti Divatlap – ML3/13 [A *Bibliográfia* a II. negyedév 12. számára hivatkozik, ennek szignóját nem oldja fel: D–n; az 1845. Télhó 12-i számban olvasható Fővárosi Postasípot SÜRGÖNYI írta; a többi névtelen.]
- Pesti Hirlap – FM 3/10397 [A Fővárosi Ujdonságok rovatot előbb Δ, majd □ szignójú ember írta. Mind a *Bibliográfia*, mind Sötér István, nem törődve a két különböző szignóval, illetve el-
lentmondásban azzal, ami Fenyő István *A centralistákról* írt monográfiájában olvasható a rovatvezető változásáról, a PH cikkek szerzőjéül Csengeryt adja. Sötér István monográfiájában érdekesen azt mondja, „szerzőjéül Csengery Antalt gyaníthatjuk, aki az egyik cikk részleteit újból közli Eötvös Józsefről szóló tanulmányában”.⁴⁸ De fel sem merül berne, akkor ugyanezért Kelmenfy Lászlót és Szvaratkó Kálmánt is lehetne egy embernek tekintenie, hogy csak a legfeltűnőbb – konkrétan Szvaratkó mondatainak több mint a felét jelöletlenül és egyenesen Kelmenfytől veszi át – bár végül kijelenti: a lelkiismeretesen kitett idézeteken kívül még egy Kelmenfy László (Hazucha Ferencz) aláírással megjelent bírálatot is felhasznált segédforrásul, de miért ne viccelhetne önmagával? – ismétlést hozzam fel.]
- DEVESCOVI Balázs, *A falu jegyzője* mondatairól. – középpontosítás –. *Szöveghatárok feloldódása. Új Holnap különszám*. Miskolc, 1997.
- FENYŐ István, *Utószó*. In Eötvös József: *A falu jegyzője*. I–II. A Magyar Próza Klasszikusai 28–29. kötet. Unikornis, Budapest, 1995.
- FENYŐ István, *A centralisták. Egy liberális csoport a reformkori Magyarországon*. Argumentum, Budapest, 1997. – MC 123.285
- FERENCZI Zoltán, *Báró Eötvös József*. A Magyar Történelmi Társulat Kiadása, Athenaeum, Budapest, 1903. – M60.464/42
- HARASZTHY Samu, A' Carthausi. *Athenaeum*, 1841. II. 27. szám. augusztus' 31. – ML3/26.
- KELMENFY László, A' falu jegyzője. *Irodalmi Ór*, 1846/10 [I. félév] Január 10-én. (A *Bibliográfia* szerint: [Hazucha Ferenc].)
- MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor. Kísérlet*. Korona Kiadó, Budapest, 1999.
- [névtelen:] Tudományos világ. Hazai irodalom. (Szép literatura. „A falu jegyzője”). *Budapesti Híradó*, 1845. 194. Junius 8. – FM 3/1631
- NIZSALOVSZKY Endre, *Bevezető*. In Eötvös József: *Levelei Szalay Lászlóhoz*. Közzéteszi Nizsalovszky Endre. Akadémiai, Budapest, 1967. – B56.025
- SÖTÉR István, *Eötvös József*. Akadémiai, Budapest, 1967. – C52.296
- SZALAI Anna, Eötvös József Üveges Jancsija. *Irodalomismeret*, 2001/1–2.
- SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái II*. A Magyar könyvkiadók és könyvterjesztők egyesülése utánnomása, Budapest, 1980–1981. – M8.083/2
- TAXNER-TÓTH Ernő, A mitikus folyó regénybeli iránya. Szempontok *A falu jegyzője* értelmezéséhez. *Irodalomtörténet*, 2001/4.
- VAS Andor, *Irodalom. Életképek*, 1845. 11. mart. 15. – ML3/8
- Z. KOVÁCS Zoltán, Korszó és díszedény. „Írányzatosság” és ironia *A falu jegyzője* értelmezésében. *Irodalomtörténet*, 2001/4.

Mese az aligátorról, a szalamandráról,
a tengernagyról és a vízitünderről
(A rezignáció és önigazolás Jókai-regénye: *Enyim, tied, övé*)

Jókai, tudjuk jól, elfogadta és kiszolgálta a Tisza-éra politikai elitjét, ezen elhatározása azonban nem volt belső konfliktusoktól mentes. Jobb meggyőződésének fokozatos feladásáról, lemondó attitűdjéről, majd a „mosom kezeim” dacos önigazolásáról egy 1874–1875-ben írott regénye ad számot.

Furcsa és talányos, de tény, hogy az *Enyim, tied, övé* azon kevés Jókai-regény közé tartozik, amelyek igen ritkán kerülnek a Jókai-kutatás homlokterébe. Azért különös e jelenség, mert a regény két kötetének tárgya rendre egy-egy olyan téma, amely központi hangsúllyal van jelen az életműben: az 1848–49-es forradalom és szabadságharc kora, illetve az 1867-es kiegyezés körüli és utáni időszak.

A regény cselekménye az 1848 elejétől 1870 őszeig–teléig tartó időszakot öleli fel. A forradalmi év tavaszán ismerjük meg a regény hőseit, és tudjuk, hogy a végkifejlet arra az időre esik, amikor Párizst épp „ostromolják a németek”.¹ A regény főhőse, Áldorfai Innocentius/Áldorfay Ince egyidős Jókaiival: a szerző utal rá, hogy hőse 1848–49-et megelőzően huszonhárom évet töltött el tanulmányaival, és 1861-es képviselővé választásakor is megjegyzi, hogy „nem több harminchat évesnél”. Áldorfai kispapként vonul be nemzetőrnek, és szép pályát fut be.

Egykori cellájában függő Madonna-képének mására, első feleségére az 1848-as évben talál rá Áldorfai. Serenát a szabadságharc kartácstüzében, minden hagyományos szokás és morál felfüggesztése idején veszi feleségül, így nemcsak a hazájáért, hanem a saját becsületéért, felesége tisztességéért is küzd. Házasságának lehetősége, a felszentelt pap protestáns hitre való áttérése is csak a rendkívüli időkben igazolható.

Áldorfait a felesége, e védőangyala és életének többszörös megmentője elkíséri a száműzetésbe is. Először Törökországban élnek (itt találtak menedéket Kossuth és kísérői), majd Amerikába hajóznak, ahol Serena békét és jólétet teremt a gyarapodó családnak. Az évtized közepén Áldorfai visszatér Európába, hogy haditudósítóként részt vegyen a krími háborúban. Az évtized végén amerikai tudományos és felfedező vállalkozásokban látjuk viszont. Az új abszolutizmus korának elmúltával Áldorfait hazaszólítják, hogy

vállaljon szerepet az 1861-ben összehívott parlament munkájában. A hajóúton hazafelé katasztrófa éri őket, és családja a tengerbe veszik.

A provizórium idejének Magyarország nagy családás hősi számára. Tüntető magyar viselet hazafierények nélkül, az 1848-as múltnak az anyagi előnyök aprópénzére váltása, választási visszaélések, gavalléros dzsentritréfa gyanánt veendő zsarolási és váltóhamisítási ügyek – ezt tapasztalja az újonnan hazaérkező. Ekkor visszahívja Amerika: tábornokként bocsátják el a polgárháború végén Észak hadseregéből. Békével hazatér, és képviselőiséget vállal az Andrássy-kormány idején. Lassan rákap az üzletre is.

Mindeközben bonyolódnak egy újabb kapcsolat szálai: Áldorfai hosszas habozás után rászánja magát, hogy kiszakítson fényes, ám örömtelen életéből egy előkelő és szegény nőt: egy alapítványi hölgyet. A Starrwitz Hannával való házassága alatt szembe kell néznie azokkal a gondokkal, amelyek a körülölelésekből, az eltérő származásból és a szűkös anyagi helyzetből adódnak. Ezeket csak egyre nagyobb becsületbeli kompromisszumok árán tudja megoldani, amelyeket a számára még mindig fontos közéleti tevékenysége során kénytelen megkötni. A valláserkölcsi parancsokkal össze nem férő élet Hanna számára elképzelhetetlen: miután tudomást szerzett férje szerzetesi múltjáról, megszakít vele minden testi érintkezést.

Belle Ange Fatime, aki Áldorfainak még pap korából való keresztlányaként időről időre feltűnt a történetben, immár egyike lett Bécs mindenre kapható színésznőinek. Hozzá már csak az érzéki vonzalom fűzi Áldorfayt (aki időközben nemességet kapott). Ám e vonzódás mind között a legerősebb: képviselői munkáját elhanyagolja, egyre kétesebb üzletekbe keveredik, csak hogy minél többet Fatiménál lehessen, a „Négy táncosnő”-házban, a Práter mellett. Ám Fatime nem Áldorfayt szereti, hanem Stomfai Gideont, a kalandort, a régi ellenlábast. Egy megrendezett *in flagranti*, és Áldorfay összeomlik (miután szilánkká és aprófává törte-zúzta a szerelmi fészket): a döblingi elmegyógyintézetbe viszik, és ott meghal. Az utalás Széchenyi sorsára félreérthetetlen. Jókai mondandóját, Szekfű Gyula szavaival, így összegezhetnénk: a „[f]eltűnés és botrány”, a „korrupció”, és vele szemben „a kormány lejátszatása, s általában 67 kompromittálása” egynéhány év alatt „oly férges gyümölcsöket termett, minők Széchenyi legkeserűbb sötétenlátását is igazolták”.²

Vajon miért nem ébresztett érdeklődést e regény? Tény, hogy szembeszökően kevés recenzió jelent meg róla a megjelenés után – ám ez nem kellene, hogy ilyen tartós leértékelődést idézzon elő. A visszhang hiánya nem feltétlenül az elmarasztaló véleményt fejezi ki: kifejezheti a zavarodottságot is, amellyel a kortársak a regényt olvasták. Mégis, a tekintélyes Jókai-kutató Nagy Miklós mindent egybevetve inkább kétes sikerűnek tartja Jókai arra irányuló vállalkozását, hogy az *Enyim, tied, övé* lapjain feltárja „amaz erkölcsi hanyatlás[t],

amely a nemesi értelmiség legjobbjait sem kímélte 67 után a lázas üzletalapítások esztendeiben.”³ E regény, ráadásul, témáját tekintve, inkább kitérő, kivétel volna, semmint stratégiai szándékú törekvések tükre: „A századvég szépprózájában igen nagy helyet foglal el a dzsenti és általában a hazai földbirtokososztály nőgatása, ostromozó leleplezése vagy épp halottbúcsúztatója. Éppen ő [ti. Jókai] maradt volna érzéketlen eziránt? A példák azt mutatják: költőnk csak egy történelmi negyedórára próbálkozott meg e témavilággal, holott egy-két korábbi munkájával (*Szerlem bolondjai*, *Enyim, tied, övé*) ugyancsak kivette a részét az új szemlélet előkészítéséből. Most azonban szívesebben menekült a múltba vagy a franciás fél- és negyedrealizmus papírizú” szalontörténeteibe, „szerelmi házasságtörési epizódjaiba (*A lélekidomár*, *Nincsen ördög*), semhogy a romladozó kúriák lehangoló látványával szembenézzen”.⁴ Nagy Miklós újabb munkájában is hű maradt azon állásponthoz, hogy Jókai igazi terepe az eszményítés volt, és az *Enyim, tied, övé*-ben „aránylag kevés sikert aratva” próbálkozott meg valamiféle „kritikaibb múltidézés-sel”.⁵

Az előző bekezdés élén feltett kérdést megválaszolásához két lehetséges okot, sajátosságot jelölhetünk meg talán, amelyek hozzájárulhattak ahhoz, hogy az *Enyim, tied, övé* némiképp marginalizálódott az életműben. Egyrészt nem illik az 1848–49-es forradalmat és szabadságharcot témául választó Jókai-művek általánosan elfogadott sémájába, amely szerint e művek módszere az eszményítés, célja az emlékezés és a nemzeti érzés ébren tartása. Másfelől alighanem óvatosságra intette vagy elkedvetlenítette a Jókai-kutatókat Péterfy Jenőnek a Jókai-életmű akkor meglevő egészére érvényes elmarasztalása a jellemek – úgymond – motiválatlansága miatt, amely elmarasztalás legfőbb céltáblája és példatára az *Enyim, tied, övé* volt.

Ami a Jókai-féle 1848–49-es feldolgozások problematikáját illeti, mindekelőtt tekintettel kell lennünk arra, hogy Jókai viszonya 1848–49-hez nem statikus, hanem az idővel és a fejleményekkel együtt változó perspektíva függvénye. Nem folyamatos emlékkörzés, nemzetébresztés, heroizálás, hanem jóval komplexebb gondolati struktúra.

Az első írásoktól kezdve, amelyek a leveretés sokkjában születtek, egészen *A kőszívű ember fiai*ig Jókai számára 1848–49 nem történelem, hanem jelen idő: Jókai szereplői a folyamatos „most”-ban élnek, Jókai perspektívája az egyre jobban kitáguló jelen. Nagy Miklós erre vonatkozó megjegyzései is afelé mutatnak, hogy 1848–49 emléke Jókai számára benyomás volt, az érzés közvetlensége, amelynek nincsen történelmi dimenziója, legyen az akár „egyfajta méla elvágyódással s halálvágygal teli érzés, mely magában hordja a haldokló természet Tardonán átélt sugallatát”,⁶ akár „[a]z a tudat, hogy az eredeti el-lenséggel szemben a nemzet helytállt”, amely, ráadásul „még büszke öntudattal is eltöltötte [ti. Jókait] az első csüggedési hullám elmúltával”.⁷ Igazat kell adnunk Mezei Józsefnek, aki azt írja, szerzőnknek „[s]oha nem volt igazi

múltideje, történelme, mint ahogyan nem akart fantáziában távoli jövőbe utazni”.⁸ Azt mondhatnánk: Dávid, a nyomorék, *most* dobja le a templomtoronyból a szurkos kanócot Sepsiszentgyörgyre (*Székely asszony*), az erdélyi nemesasszony *most* lövi mellbe a „vértől részeg” felkelőt, hogy a „másik lövéssel [...] tulajdon keblét”⁹ löje át (*A Bárdy család*); a Baradlay fivérek *most* kapaszkodnak felfelé Budavár sáncain (*A kőszívű ember fiai*).

Az *Enyim, tied, övé* első része még egyszer, újra belehelyezkedik az örök „most” nézőpontjába – de már csak visszahozza, megidézi azt a narratív közeget, amely korábban Jókai számára az egyedül természetes és kézenfekvő volt. A regény kritikai kiadásának jegyzeteiből kiderül, Jókainak nem egyetlen elő modellje volt Áldorfay alakjának megrajzolásakor, hanem szinte minden egyes epizód – vagy hasonló az epizódokban leírtakhoz – más és mással esett meg annak idején. Jókai tehát a jelen regényben is e tipikusnak nevezhető módszerét alkalmazza: „több, a valóságban is létező személy jellemvonásaiból és életeseményeiből alkot egyetlen alakot, nemegyszer úgy, hogy ugyanakkor a mintául szolgáló személy egyikének vagy másikának személy- és pályabeli jellegzetességeit több szereplő közt osztja szét. Ez az eljárás teszi lehetővé, hogy egyrészt nem szakad el teljesen a történeti valóságtól, másrészt a jellemvonások és élettörténet-részletek jó és rossz kategóriába csoportosításával, illetőleg e kategóriák egyetlen személyre ruházásával messzemenően romantikus figurákat és eseményeket állít elő.”¹⁰ Varga János e leírása az *Enyim, tied, övé* főhősére vonatkoztatva is érvényben marad: esetünkben sem meghamisítása az eseményeknek a személyes vonatkozások önkényes elrendezése. Mindazonáltal a Varga által is érintett probléma – a forráskezelés regénypoétikai funkciója – a jelen esetben talán túlmutat a Jókai-féle realizmus emez sajátosságán, amelyet Szilasi László *A három márványfejről* szólva, ám esetünkre is érvényesen úgy jellemzett, hogy „[h]a az okság elve egyáltalán jelen van a történet alakításában, akkor az általában nem a tettek indokaként, nem is az alapeszmét a történettel közvetlenül összekötő erőként jelenik meg, hanem a történet keretétül választott történelmi korszakkal kapcsolatos ismereteinkből következő mozzanatokat magyarázza.”¹¹ A szóban forgó regény esetében e játék a jellemmozaikkal egyfelől eszköz az 1848/49-es eseménysíkok látványos egymásba játszására, a történeti kronológia hatályon kívül helyezésére. Másfelől pedig megfigyelhető, hogy Áldorfay esetében az innen-onnan kölcsönzött személyiségtöredékekből nem áll össze új egység, és e töredékek nem is a Jó–Rossz ellentétpár pólusaihoz vonzódnak, hanem a személyiség a megszokottnál összetettebbé válik.

Az 1870-es évek elejétől megváltoznak Jókai 1848-as ábrázolásai. A legenda másfél esztendő visszavonhatatlanul lezárul, magába zárul. Ám furcsamód 1848–49 ettől nem válik Jókai számára történelemmé, nem illeszkedik a magyar történelem menetének semmiféle kronológiai vagy gondolati linearitásába, hanem olyan zárvánnyá válik, gömbfelületté, amelynek tükrében –

a hasonlatnál maradva: óhatatlanul torzító tükrében – reflektáltan tűnik fel minden, ami egy természetes történelemszemlélet számára korábbinak vagy későbbinek tűnik. Horváth János szavával, de nem annak értelmében szólva: nem magamaga volt az, aki „elvarázsolta és bebalzsamozta magát azzá, aki azelőtt volt”,¹² hanem inkább 1848–49 egész hagyománya az, amit Jókai mumifikált. E szemléletváltás természetes következménye volt, hogy 1848–49, nem lévén többé folyamatos jelen, elvesztette közvetlen kapcsolatát a jövővel is. Azaz: 1848–49 a kiegyezés után megszűnt politikai programnak lenni Jókai számára. Sőtér István e folyamatot észrevette ugyan, ám legalábbis egyoldalúan interpretálta. „Az a szerep, melyet Jókai a kiegyezés táján a bal-középnél betöltött, lehetővé tette, hogy 1848–49 örökségének egy részét néhány jelentős művében ébren tarthassa. [...] A fúzió után azonban Jókai még ezt a *részleges* örökséget is föladja, amikor Tisza politikájának szócsövévé, propagálójává válik.”¹³ A lényegesebb probléma nézetem szerint éppen az, ami Sőtér figyelmét elkerülte: 1848 nem csupán politikai program Jókai számára, hanem több és kevesebb: az emlékezet formája, sajátos közösségi nyelv, érzelmvilág, alapvető referenciapont – s 1848–49 ilyenén eszmei átalakulására az idővel a Jókai-művekben, igenis rákérdezhetünk. Sőt: elsősorban efféle *lieu de mémoire* Jókai számára 1848–49, nem pedig a *saját* meggyőződés avagy a saját heroizmus továbbélésztése avagy ébren tartása. Hányszor látták a kortársak Jókait a függetlenség prófétájaként karddal a kézben elől lovagolni? Egyszer sem. Az 1848–49 küzdelmeit végigharcoló hazafiak egy vitiolos tollú békepárti újságíró láttak a kormány körül tevékenykedni, aki elbujdosott a félt avagy vélt felelősségre vonás elől. Ám az oly sokszor megörökített komáromi *Geleitschein*-re aligha lehetett szüksége: és minden jel arra mutat, hogy ez a menlevél nem is létezett.¹⁴

Másfelől a szemléletben történik irányváltás: így vagy úgy, de 1848–49 mellett feltűnnek korábbi és későbbi történeti elemek az 1848–49-es tárgyú művekben. Az 1850-es csatakép-pillanatfelvételektől a kisebb-nagyobb írásos monumentumokon át egészen a Baradlayak nagy hőskölteményéig Jókai valamennyi munkájában a forradalomról és szabadságharcról szóló elbeszélés zárt struktúra, sem előre, sem hátra nem tekint ki. A kiegyezés után viszont *A kőszívű ember fiai* az egyetlen 1848-as munka, amelyben a forradalom és szabadságharc története 1849-cel lényegében, az epilógus jellegű részeket leszámítva, befejeződik.

Az *Enyim, tied, övé*, az *Akik kétszer halnak meg* (1881–1882) és *A mi lengyelünk* (1903) továbbviszik a történetmondást, mégpedig a dezillúzió irányába – s ez maga is bizonyos értelemben történelemértelmezésnek tekinthető. Az *Enyim, tied, övé* az első mű, amely erről az eltávolodásról tanúskodik. Egyfelől időben értelmezhető ez az eltávolodás: Jókai a saját koráig vezeti el a történetet – és eddig mindig megállt, ezután mindig továbbmegy. Másfelől a szemléletben történik irányváltás: 1848–49 referencia lesz, fogalom, motívum, és Jókai

eljátszik bizonyos hívószavak jelentésváltozásával. Mindettől viszonya tárgyához parabolikussá válik, szövegeiben nemritkán az irónia eszközét hívja elő, ami tovább erősíti az elidegenedés benyomását.

Az irónia számunkra oly fontos témakörének első említésekor talán előre kell bocsátani egy-két pontosító megjegyzést. Annak a Jókai-iróniának, amely az itt hangsúlyosan tárgyalt művekben feltűnik, nem a romantika iróniájához van köze, amelynek kútfeje a tárgyak szemlélésének módjában, tárgy és művész viszonyában rejlik: Byron vagy akár Kölcsey egyszer csak „megfordítja a távcsövet”, és parányivá válik, ami óriás volt. Nézhetem így, nézhetem úgy. De másfelől nem egyezik meg iróniájának természete azon stíluselemekével sem, amelyeket a szerző helyzetében bekövetkező elmozdulás hoz létre. E „kiszólások”, ahogy nevezni szoktuk őket, természetesen nem idegenek Jókaitól, aki „általában valóságnak kívánja feltüntetni ez elmondottakat, időnként azonban játékosan kezeli az irodalmi megformáltságot”.¹⁵ Emez „önironikus, csevegésszerűen közvetlen”¹⁶ fordulatokat ma szintén iróniának nevezzük (mint ahogy Imre László is annak nevezi), bár Jókai nem feltétlenül nevezte volna annak.

Mindezzel ellentétben Jókai iróniáját az 1870-es évek közepének szövegeiben a tárgy természetében végbemenő elmozdulás táplálja, s ily módon ez az irónia a szó eredeti jelentésárnyalatait veszi magára: a dolgok valójában más-milyenek, mint amelynek látszanak.

Mire jó az 1848-as kulcsfogalmakban rejlő szemantikai feszültség Jókai számára? Így láttatja meg a különbségeket az eredeti célok és aközött, ami megvalósult. És bizonyos értelemben azt is megláttatja, hogy a két időpont, 1848 és 1870 között egyfajta kontinuum mindenképpen létezik: gondolati kontinuum, és ez független attól, hogy éppen mit is takar „a múltakra vetett fátyol”.¹⁷ Ha van kontinuum, akkor van felelősség, és Jókai az 1848–49-es elit 1867 utáni felelősségének hangoztatásában, csak bizonyos ideig és mértékben ugyan, de együtt halad az 1870-es évek fiataljaival.

A forradalmat megelőző történeti események gyakran úgy tűnnek fel Jókai elbeszélésében, amelyek csak 1848–49 fogalmainak, eseményeinek a nyelvén írhatók le, és értelmüket csak a forradalom és szabadságharc eseményeivel való analógiák megmutatása révén nyerik el. Gondoljunk *A magyar nemzet története* leírására a Rákóczi-szabadságharcról! A szatmári béke szégyene Világos fényében látszik igazán,¹⁸ és a bujdosó Kossuth sorsát Rákóczi előlegzi meg.

Ugyanez vonatkozik a jozefinizmus értékelésére, és annak a neoabszolutizmus korával való erőszakolt párhuzamba állítására:

Az alkotmánymellőző, a nemzetiségeltörő intézkedésekkel szemben a nemzetnek aztán csak egy fegyvere maradt: a passzív ellenállás. A császár parancsolt önkényüleg; hanem a parancsolatait az egész országban senki sem hajtotta végre.¹⁹

Nemcsak a közelmúlta vagy a saját korára, de a jövőre nézve is 1848–49 erőterében mozog a magyar történelem. A *jövő század regénye* számos 1848–49-re vonatkozó utalást tartalmaz. Már maga a cselekmény ideje – 1950 – sem saját korához, hanem a forradalom és szabadságharc korához képest kitüntetett időpont. Nemcsak a „4800 kenyérpusztító”²⁰ emlegetése a király környezetében mutatja, hogy Jókainak bármely tárgyról eszébe juthat ’48, hanem olyan nyílt utalások is, mint „a fényszarui nagy lovassági ütközet”²¹ említése (1849. április 2-án zajlott le), avagy olyan beszélő nevek, mint Dugovich (Damjanich?) és Dárday (Görgey?), illetve amaz adalék, hogy az oroszok a Kárpátokon kelnek át.²² Mindent összevetve, Jókai nemcsak azért fekteti a magyar honvédeket Krakóban, hogy hozzászóljon a véderővitához a magyar alakulatok otthoni állomásoztatása érdekében,²³ hanem így arra is lehetősége nyílik, hogy újra szembeállíthassa a magyart az oroszral, és száz év után újrarájátszathassa 1849 kevésbé dicsőséges fejezeit.

Az *Enyim, tied, övé* az a kulcsregény, amely e reflektálódási folyamatot, a szerkezet megkettőztetése révén, a regénypoétika eszközeivel is láttatja. Az első kötetet lezáró, indokolatlannak tetsző hajókatasztrófa nem egyéb, mint ez a határfelület, amely elválasztja egymástól a két világot, 1848–49 színét és fonákját. Érdemes megemlíteni, hogy Jókai korábban is élt már egyszer a szerkezet megkettőzésének eszközével, ráadásul egy olyan történet elmondásakor, amely hasonlóképpen egy meghasadt élettörténetet, egy skizoid személyiséget ábrázol. Ez báró Hátszegi Lénárt avagy Fatia Negra története a *Szegény gazdagokban* (1860). E regény földrajzi szituálása is sokkal szűkebb, jobban körülhatárolható annál, mint amit a Jókai-kalandregényekben általában megszoktunk: a Pestről Hátszegre vezető út, annak tágabban értelmezett környéke, valamint a két végpont. E különleges szintéren alapul a szerkezet is: ennek az útnak egyes állomásait a fejezetek kétszer érintik, nagyjából egyforma sorrendben, Lapussáék pesti házától a cimborák udvarházain, a mikalai csárdán és a Lúcia-barlangon keresztül Hátszegi kastélyáig.

A másik kényes pontja az *Enyim, tied, övé* utóéletének a jellemek úgynevezett motiválatlansága. Ismeretes, hogy Jókait sokszor bírálták amiatt, hogy szereplőinek jellemét nem dolgozta ki eléggé, nem árnyalta eléggé, hogy cselekedeteiket nem érezzük eléggé megindokoltnak a regényvilágon belül. „A cselekedeteket nem oksági kapocs, hanem helyette Jókai képzeletének saját törvényei irányítják” – e szavakkal summázza Szilasi László e meggyökerezett álláspontot a vonatkozó szakirodalmat szemlélő kritikai áttekintésében.²⁴ Hasonlóképpen közismert az is, hogy ezen elmarasztaló vélemény kútfejei és első megfogalmazói Gyulai Pál és Péterfy Jenő kritikusok voltak.

E polémia, melynek résztvevői múlt századi irodalmi életünk szellemi óriásai voltak, több szempontú értékelésre is alkalmat adhat. E szempontok egynémelyike a jelen értekezés problematikáját nem érinti közvetlenül, ezért

e nézőpontokat fejtegetéseimben nem is érvényesítem. Például, jóllehet léteztek olyan megközelítésmód is, amely a Jókai–Gyulai-vitát a tulajdonképeni regénypoétikától elszakadva, tágabban értelmezett, a társadalomra és a politikumra vonatkozó felfogásbeli különbségekben gyökereztetni, e kérdéskör taglalása kívül esik a jelen vizsgálatokon. Az álláspontot markánsan képviselő Németh G. Béla megjegyzéseinek²⁵ az elődjét e tekintetben Zsigmond Ferenc álláspontjában találhatjuk meg.²⁶ Ugyancsak kívül esik e vizsgálódásokon annak tárgyalása, milyen eredményekkel járhat a polémiának az európai realizmus dilemmáihoz való esetleges hozzákapcsolása. „Gyulai és Péterfy – írja Sőtér István – egy *a priori* kritikai eszmény nevében támadták Jókait, s [...] ugyanez az eszmény akadályozta meg őket abban, hogy áldoztuk igazi erőnceit megismerjék. A klasszikussá magasztosított realizmus eszménye volt az [...]”²⁷ Sőtér e megállapításait követően is emez – bővebben ki nem fejtett mibenlétű – realizmus problémakörén belül maradva vizsgálja a Jókai–Gyulai-viszonyt 1941-ben írott monográfiájában.

Továbbá kevésbé lényeges a jelen kérdésfeltevések szempontjából, mi motiválta Péterfy Jenőt Jókai-tanulmányának írása közben. Szempontunkból másodlagos, vajon a nevetségessé tételt szolgálta-e, ahogyan Németh G. Béla tartja, aki szerint Péterfy Jenő Jókai-tanulmányának nagy része „[e]gy groteszk előszámlálás, egy szatirikus enumeráció”,²⁸ avagy Péterfy éppen hogy itt óvakodott-e szubjektív elemeket vegyíteni kritikájába, ahogyan azt Zimándi P. István látja: „Péterfy jól tudta, hogy tanulmányai, bírálatai nem nélkülözik a szubjektív elemeket [...]. A Jókai-esszé kivétel.”²⁹ Szintén elhanyagolható e helyütt a probléma, mennyiben befolyásolta Gyulai álláspontja Péterfyéét,³⁰ és hogy mi a közöttük levő azonosságok és eltérések kútfeje. Németh G. Béla szerint „Gyulainál, bár vádpontjai sokban egyeznek Péterfyével, a közvetlen politikai meggondolás, a 67-es politika védelme játszotta a főszerepet, [...], Péterfyében viszont, a lélektani megokolás ellenére, a társadalmi [...]”³¹ Mivel számomra egyedül a pszichologista regénypoétikára alapozott kritika a releváns, ezért eltekintek a *Budapesti Szemle* Jókai-kritikáinak³² a jelen tanulmányba való beemelésétől a maguk teljességében, és a továbbiakban kizárólag Péterfy Jenő nagy Jókai-recenziójával foglalkozom.

A Jókai-szakirodalom mérvadó, közvéleményt formáló szerzőinek véleménye a Péterfy-kritika *érvényességének* tekintetében nagyjából egységes. A maga korában Tolnai Lajos szinte egyedül volt a Jókai-bírálatok üdvözlésével,³³ ma már többen igazat adnak nekik, ha csak részben is. Nagy Miklós álláspontja ebben a kérdésben 1965 és 1999 között nem változott: Jókai kritikásainak igaza van. *A magyar irodalom története* Jókai-fejezetében többször is egyetértően idézi őket,³⁴ és 1999-ben megjelent kismonográfiájában megemlíti, s éppen az *Enyim, tied, övé* kapcsán, hogy „a regényben a „különleges helyzetekre, szerencsétlen véletlenekre egyre több hangsúly esik; így a cselekménynek nincs már se kort jellemző ereje, se belső, lélektani kohéziója. Péterfy Jenő

– iróniától áthatott híres esszéjében – joggal kéri számon [azaz: rója föl] a vég-ső fejezetek következetlenségét: »A végzetnél a költő már feledi, hogy milyen nagyra futta föl az elején a hőst, csupa arany volt a lelke s mi nem értjük, hogyan jött hozzá annyi salak.«³⁵ Ugyanerre az álláspontra helyezkedhetnek szerzők a kérdés történeti mélységébe való betekintés nélkül is, mondván, „[h]elyzeteket, alakokat, világokat teremt a fantáziája, de a tőle megalkotott regénybeli világnak nincs igazi plaszticitása, logikája, gondolati mélysége”.³⁶ Németh G. Béla különleges véleményt képvisel e kérdésben. Péterfyvel egyetértve maga is úgy látja, hogy valami nagyon nincs rendben a Jókai-sze-replők jellemének motiváltsága körül. Ám Péterfyvel ellentétben azon az állásponton van, hogy nem az okság hiányáról, hanem annak látszatáról van Jókainál szó. „Úgy alkotja meg cselekményét, mintha az regényének történelme résztényezőiből evolúciós oksággal s oksági célképzettséggel következne. Mintha valóban törvényszerűségeket követne, és fölismeréseket re-velálna.”³⁷ Németh G. Béla itt kifejtett nézetei értelmében Péterfy abban is „igaztalan” – gondolom, talán inkább „igazságtalan”, mint „tévelygő” – volt, hogy bírálatának érvényét az egész életműre kiterjesztette.

Mindazonáltal „aligha az ő (s Gyulai) ellenfeleinek volt e kérdésben igazuk”.³⁸ Amint arra Németh G. Béla emez utoljára idézett megjegyzése is utal, a szakirodalmi szerzők másik, jelentékeny hányada védelmébe veszi Jókait a támadásokkal szemben, mégpedig a szövegek szépségére, humorára, bájjára hivatkozva. Nevek és idézetek e vonatkozásban annál inkább felesle-gesek, mert egyetérthetünk és megelégedhetünk e helyütt Szilasi László tézi-sével, aki rámutatott, hogy a Jókai-szakirodalom valamennyi szerzője, aki „mentségeket keres Jókainak”, „[m]ivel [...] ezt Gyulaival szemben, alapve-tően az oppozícióra építve teszi, valójában *belül marad* a cáfolni kívánt para-digmán”.³⁹

Amit számon kérnek elmarasztaló kritikusai Jókain, az nem egyéb, mint a pszichológiai determinizmus. Azé a pszichológiáé, amely a XIX. század kö-zepén „azon munkálkodott, hogy beilleszkedjék a természettudományok so-rába, és meglelje az emberben azon törvények meghosszabbítását, amelyek a természeti jelenségeket irányítják”.⁴⁰ A lélektan e törekvéseinek háttérében a pozitívizmus kori világkép maradványainak engesztelhetetlen kipellengé-re-zője, Michel Foucault két filozófiai posztulátumot vél felfedezni: „hogy az igazság az emberről nem több, mint annak természeti valója; és hogy minden tudományos ismeret útja mennyiségi viszonyok meghatározásán, hipotézi-sek felállításán és a kísérleti igazoláson keresztül vezet.”⁴¹

Mindebben Jókai, mi tűrés-tagadás, nem hisz. Péterfy Jenő hosszú kritiká-jának egyik jellemző része értelmében „Jókai képzelme már eredetétől olyan, hogy káprázatos világot teremt a legegyszerűbb tényekből; a tényekkel nem meggyőzni, hanem – meglepni akarja az olvasót. E meglepetést Jókai pedig azáltal éri el, hogy az oksági kapocs helyébe, mely az életben a tények egy-

másutánját, a jellemek cselekvését határozza meg – a saját képzelmenek törvényeit bújtatja. Jókai világát »realizmusát« tehát legjobban akkor fogjuk megérteni, ha képzelme törvényei után kutatunk.”⁴²

A Jókai *versus* Péterfy pörben ítélő szakirodalom szerzőiben eddig nem merült fel, hogy más logika alapján is lehetne következetességet, rendszert keresni a Jókai-hősök cselekedeteiben. Az egyetlen efelé elmozduló lépést Sőtér István tette meg, amikor felfigyelt arra, hogy Péterfy, ha szubjektíve talán nem is, de objektíve mindenképpen önkényesen oktrojál egy bizonyos nézőpontot tárgyára: „Amikor tehát [Péterfy] például az »oksági kapcsot« hiányolja Jókainál, nem a Jókai-életmű sajátosságainak megfejtésére törekszik – hanem a taine-i módszer iránymutatása szerint Jókai »képzelmenek törvényei« után kutat”,⁴³ ám az első lépést nem követte a második: fontosabb volt számára a polémiaának a realizmusról szóló diszkusszió keretein belül tartása.

Az imént utaltam Szilasi László azon meglátására, hogy a vita Jókai jellemábrázolásáról alapvetően azon logikai keretek között mozog, amelyet annak az első kritikusok adtak. Innen nézve kézenfekvőnek tűnik a továbbgondolás iránya: a Péterfy-féle kritikát megalapozó logikának, azaz a XIX. századi természettudományok logikáján alapuló okságfogalomnak a félretétele elvezethet Jókai motivációs szándékainak esetleges jobb tisztázásához, legalábbis a vizsgálat tárgyául szolgáló regény esetében.

A továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy megmutassam: van legalább egy olyan Jókai-regény (az *Enyim, tied, övé*), amelyben lehetséges egy másfajta kauzalitás működésének nyomaira bukkanni. E tézis erősebb megfogalmazása is lehetséges: az *Enyim, tied, övé* olyan regénynek is tekinthető, amely tudatosan próbálkozik egy másfajta motiváltság megalapozásával és megvalósításával: ez a motiváció a történetnek a fatalizmus logikája szerint való mozgatása.

A motiváció-vita egyébként is némiképp magától értetődően rátereli a figyelmet az *Enyim, tied, övé*re: Péterfy Jenő kitüntetett terjedelemben foglalkozik e regénnyel, olyan műnek tekintti, amelyre különösen érvényes a motiválatlanság vádja, s amely e tekintetben reprezentálni képes a többit is.

Mindez már csak azért is létjogosult, mert a motiváltságról, az okságról és mindennek Jókai regényművészetében elfoglalt helyéről kibontakozott XIX. századi vitára visszatekintve, avagy annak kérdéseit újra megvizsgálva tudatosítani kell magunkban, hogy az „okság” hiányára vonatkozó ellenvetések nem valamely időtlen-örök törvényszerűségekre való hivatkozással és annak alapján fogalmazódhattak meg, s amely törvényeket Jókai (akár a legalapvetőbb józan megfontolásoknak fittyet hányva) felrúgott és áthágott. Ezek a kritikák a XIX. század természettudományos emberképének álláspontját foglalják el, amely a kor gondolkodásában sem vált feltétlenül egyeduralkodóvá, és amely viszonylag hamar, e XIX. századi, romantikusan magabiztos for-

májában legalább, végérvényesen falszifikálódott. Nem lehet adott esetben érv a fatalizmus mint irodalmi műben működő kauzalitáselmélet ellen, hogy már senki sem védelmezi, mert már John Stuart Mill deduktív és induktív logikáját sem védelmezi senki.

Péterfy kritikáján túl ez irányú vizsgálódásainkat maga a szöveg is orientálhatja és ösztönözheti: a Jókai-művek között talán e regényben a leghangsúlyosabb, leggyakoribb a fátum emlegetése (az utolsó, végzetesnek bizonyuló szerelem tárgyának neve is: Fatime).

A fatalizmus a reális alternatívák meglétének tagadása az emberi cselekvésben. „Logikai avagy fogalmi igazság az, hogy senki sem képes másként cselekedni, mint ahogy valójában cselekszik; egy olyan cselekvő fogalma, aki előtt nyitva áll a cselekvés alternatív útja, már önmagában önellentmondásos.”⁴⁴ Nem a természeti determinizmusról van itt szó, vagyis hogy a tények úgy következnenek egymásból, „[e]gyik a másik után, akárcsak az álladzó lánczemei”,⁴⁵ ahogyan azt Diderot regénye (*Jacques le Fataliste et son maître*) bemutatja, hanem arról, hogy „bármit is tesz az ember, hogy elkerülje a végzetet, az éppen hogy a rossz lépésnek bizonyul. Ebben az értelemben a végzet elkerülhetetlen”. A végzet elkerülhetetlensége pedig azon múlik, hogy „óhatatlanul tudatlanságban leledzünk” annak körülményei felől – miközben jóslat útján avagy más módon tudomásunk kell hogy legyen annak mi-
benléte felől.⁴⁶ Az Oidipusz-történet az archetípusunk, Peter Van Inwagen *An Essay on Free Will* című munkájának a fatalizmusról szóló áttekintő fejezetében, amelyre a kérdés további, e helyütt felesleges körüljárását mellőzve hivatkozom, William Sommerset Maugham *Sheppya* című drámáját idézi:

SHEPPY: Bárcsak elmentem volna Sheppey szigetére, amikor az orvos tanácsolta. Nem gondoltál volna arra, hogy ott keress.

HALÁL: Élt Bagdadban egy kereskedő, aki elküldte a szolgáját élelemért a piacra, és a szolga kisvártatva visszatért, elfehéredve és reszketve, és így szólt: Uram, az imént a piacon nekem ütközött egy asszony a tömegben, és amint megfordultam, láttam, hogy a halál ütődött hozzám. Rám nézett, és tett egy fenyegető mozdulatot, úgyhogy add kölcsön a lovadat, és én elvágtatok ebből a városból, hogy elkerüljem a végzetem. Szamarrába megyek, és nem fog rám találni a halál. A kereskedő kölcsönadta a lovát, a szolga felült rá, belevágta a sarkantyúját az oldalába, és elvágtatott, ahogy csak a ló bírta. Akkor a kereskedő lement a piacra, és meglátott engem a tömegben, odajött hozzám, és így szólt: Miért tettél fenyegető mozdulatot a szolgám irányában, amikor ma reggel találkoztál vele? Nem fenyegető mozdulat volt, feleltem, csak meglepett. Meghökkenem rajta, hogy Bagdadban látom, pedig ma éjjel Szamarrában van vele találkozóm.

SHEPPY (*megrázkódva*): Úgy érted, nincs menekvés előled?

HALÁL: Nincs.⁴⁷

A fátum jóslat formájában lép be az ember életébe. E jóslat az *Enyim, tied, övében*, a fatalizmus szabályainak megfelelően, mindjárt a történet legelején, az első fejezetben (*Tavaszi*) megjelenik. Jókai a pihenő-játszázó kispapok mindegyikének kiosztja a maga jóslatát, egyelőre csak tréfás-komolyan:

Néhányan az erdők mélyét járják; – ki növényeket gyűjt, ki követ tör kalapáccsal. Amaz orvos lesz valaha, emez bányász. Egy pár puskával a karján cserkészik a távoli vágásban és vetések között, s amelyik közülök foglyot hord, tarisznyájára akasztva, az szenvedélyes vadásznak indult [...].⁴⁸

És így tovább: gazda-, mérnök-, festő-, zenész-jóslat után magunk előtt láthatjuk a „leendő publicistát, megyei szónokot, pártvezért és mindenesetre a hivatott ügyvédet”,⁴⁹ majd ezután következnek az urak és a bankárok. Miután Jókai kiosztott minden jóra való úri és polgári foglalatosságot, Stomfai Gideonnak nem marad más, mint a „nagy seladon”-ság és a cikruszi mutatóványosság kettős jóslata:

Ebből a fiúból műlovar lesz: meglássátok!⁵⁰

Ezzel Jókai végképp a tréfák világába utalja, látszólag, az egész jóslat-kérdést. A regény főhőse, Áldorfai Innocentiusra vonatkozóan ekkor nem hangozhat el efféle prófécia, mert távol van társaitól: olvas. Alexis de Tocqueville *Amerikai demokráciáját* olvassa. Visszaérkeztek, magasra hágott jókedv közepette rivalása és regénybeli rossz szelleme, Stomfai Gideon önjelölt Jézusként ül egy csacsin. Rosszalló megjegyzésére válaszul kapja Gideontól Áldorfai a visszavágást, amely első hallásra annyira abszurd, hogy aligha vesszük komolyan:

Azt mondom, hogy ha mi lettünk volna az apostolok, akkor te volnál a keresztre feszítve – Pilátus!⁵¹

Ám Ince elfogadja a neki szánt szerepet: „No hát legyen én Pilátus [...]”.⁵² Az olvasó ezen a ponton kapja fel a fejét. Itt talán mégis komoly dolgokról van szó: a mondat ismerős. Áldorfai magára vállalja, hogy Pilátus legyen, ha már egyszer Pilátus magára vállalta azt – hogy ő legyen. „Innocens ego sum” – így is kitörhetünk egy önmagában értelmes mondatot abból az igehelyből (Mt 27,24), ahol Pilátus a maga nyelvén a maga mentségét mondja. Jókai névválasztásának mélyebb értelme ebben a bibliai versben gyökerezik, erre utal vissza, hogy kulcsot adjon Gideon mondatához, amely ezáltal (a korábbi félig-tréfás jóslat-motívumok után) a baljós prófécia rangjára emelkedik:

Pilátus pedig látván, hogy semmi sem használ, hanem még nagyobb háborúság támad, vizet vevén, megmosá kezeit a sokaság előtt, mondván: Ártatlan vagyok ez igaz embernek véréből (Innocens ego sum a sanguine iusti huius); ti lássátok!

Gideon jóslatának értelme ennek az olvasatnak az alapján a következő: Áldorfai Ince-Pilátus sorsa – a regény cselekménye – egy olyan ember kálváriája és halála lesz, aki egy, a törzsökös nép számára idegen hatalom helytartójául szegődik, és aki engedi történni az igaz üggyel a rosszat, mosva kezét, „látván, hogy semmi sem használ”. Vajda János *Luzitán dalának* (1867) kiegyezésellenes allegóriája után („Midőn vezérek a rómaiaknak meghódoltak”) aligha lehet homályos, Jókai miről beszél.

Azt természetesen nem akarom állítani, hogy a fatalizmus logikája kérlelhetetlen következetességgel működne ebben a Jókai-regényben. Könnyen észrevehető például, hogy hiányzik egy nagyon fontos elem, az, hogy a jóslat beteljesedése elleni küzdelem, Oidipuszéhoz vagy Sommerset Maugham halálra vált arabjáéhoz hasonlóan, a főhős tetteinek fő motiváló tényezőjévé és – paradox módon – egyben a fátum beteljesedésének előmozdítójává válik. (Annyi áthallás viszont van az Oidipusz-mítoszra, hogy Áldorfaynak Fatime: keresztlánya.) Nem állíthatjuk, hogy az *Enyim, tied, övé* a fatalizmus logikájának szépirodalmi iskolapéldája volna, sőt, azt sem, hogy e logika a regényben többé-kevésbé kielégítően ellentmondásmentesen működne. A lényeg számunkra azonban az, hogy a fatalizmus mint struktúraformáló elv működik a szövegben. Ezáltal egyrészt igazolódik a fejtegetések elején felállított tézis, miszerint lehetséges az eddig magától értetődően kizárólagosnak tartott pozitivista okságfogalom helyett más motivációs formát keresni és találni Jókai-szövegekben, másrészt pedig, ha úgy tetszik, kritikai vizsgálódásunk egyben hermeneutikaivá is válik: a szerkezet formáján keresztül közelebb juthatunk a regény jelentésrétegeihez is, kimozdítva az *Enyim, tied, övé* értelmezéstörténetét arról a vágányról, amelyen eddig haladt.

Részletek, epizódok egyébként vannak a szövegben, amelyekben a fatalista logikának teljesebb, szabályszerűbb működését figyelhetjük meg, mint például az *Enyim, tied, övé* egyik kulcsjelenetében, abban, amely Ince sorsát végleg a teljes emberi összeomlás irányába fordította és indította el:

Ince minden magasztalás által sem hagyta magát rávetetni, hogy az ünnepelt vendéget megnézzék. Azt mondta, hogy elve ellen van a német színházba menni. Maszkírozta jobb-oldalra vonulását nemzetiségi tüntetéssel. Amely nap először szavazott „igen”-nel „nem” helyett, kipödrötte a bajuszát kurucosan.

Tehát ő nem látta mademoiselle Belle Ange-t.

Ez pedig igen nagy baj kútforrása lett rá nézve. Mert, ha látta volna a színpadon, s ha látta volna különösen a színpalak között mademoiselle Belle Ange-t, nem lett volna kíváncsi meglátni mademoiselle Belle Ange-t a színpadon kívül; hanem elutazott volna arra az időre, amíg a vendégművész nő Pestet boldogítja jelenlétével, valahová, például a választókerületébe, s ő meg a választóit boldogította volna elveinek korszerű fejtegetésével.

Pedig hát kíváncsi volt. [...]

Még mielőtt a Fortunio dala színre kerülne, elébb az úrhölgyek egy emberbaráti alalmazságyújtást rendeztek az éhezők számára, (ég áldja meg őket érte!) elfoglalva a temp-

lomajtókat, s nagy híre volt előre, hogy mademoiselle Belle Ange a barátok templomának küszöbén fog gyűjteni. [...]

S valóban nagyon meg lett volna jutalmazva Áldorfai Ince azért a keresztyéni felbuzdulásért, ha ő is odavitte volna az aranyát a templom küszöbén az alázatosság bárszonyköntösében alamizsnát gyűjtő művésznő erszényébe. Hanem hát kemény volt az ő szíve; elkerülte a templomot, s azért meg kellett neki lakolnia.⁵³

E részletben teljesebb alakjában áll előttünk a fatalista gondolkodásod mechanizmusa: Ince saját akaratos döntéseivel járul hozzá a fátum beteljesedéséhez, azaz ahhoz, hogy a saját otthonában, bigott felesége jelenlétében csókoljanak neki kezét, mint kiugrott lelkésznek,⁵⁴ aminek egyenes következménye lett Starrwitz Hanna Áldorfaytól való eliszonyodása, ami a Fatimeszerelemhez és végül a teljes bukáshoz vezetett el. Sűrű szövésű, feszes narrációval dolgozik e helyütt Jókai, s e kitérések mind a fátum beteljesedésének logikai szükségszerűségét hivatottak alátámasztani. Az első látszólagos lehetőséget a szabad akarattal való sorsfordításra Ince a politikai pálfordulás kényszerpályáján tovább haladva szalasztja el – döntését saját kormánypártiságának ellensúlyozása motiválja, de nem ott bűnhődik, ahol a bűnt elkövette – legalábbis közvetlenül nem. Hogy a politikai döntés ilyen értelemben másodlagos, azt érzékelteti Jókai azzal, hogy lefokozza – illetve a szóhasználat szintjén is párhuzamba állítja – Áldorfay alakoskodását Belle Ange színészi művészetével.

Ince akkor kerülhetett volna el a fátumot, ha elébe megy (azaz elősegíti a saját bukását). Ha önként még mélyebbre süllyed: ha 1. már a politikai látszattal sem törődve elmegy a német színházba, és 2. ha már az erkölcsi látszattal sem törődve a „színpalak között” keresi az ismeretséget a művésznővel.

A második próbánál már nincs Incének jó döntésre lehetősége: hiszen ha odamegy, Fatime esetleg a nyilvánosság előtt leplezi le. Miért került el a templomot? Aligha azért, mert ellenére lett volna a filantróp színjáték. A kérdésre Jókai bibliás, látszólag homályos választ ad: „kemény volt az ő szíve”. E kifejezésnek a Bibliában legalább két fő értelme és jelentése van, és e két jelentést Jókai kíméletlenül kihasználja Áldorfay ellen. Márk evangéliuma azokra mondja ezt, akik sem nem hisznek Jézusban, sem nem látják be Jézus igazságát. Ez a jelentés a kiugrott papnak szól, aki elkerülte a templomot. Van azonban a kifejezésnek egy archaikusabb jelentésrétege is: Mózes második könyvében a Fáraó szíve kemény, mert nem engedi el a zsidókat Egyiptomból. Ez Áldorfaynak, a férfinak, az embernek a bukását vetíti előre, aki egy nálánál nagyobb hatalommal dacol, és azt nem engedi teljesebbé menni, aminek pedig be kell teljesednie.

A szabad akarat megléte tehát csak látszólagos, és csak arra szolgál, hogy a végzet beteljesedését elősegítse. Erre vonatkozóan jó példa lehet Áldorfay dilemmája honvédségélyezés és Fatime „segélyezése” között. Miután megkapta Fatime levelét,

Nem kellett már neki se mentség, se védelem, se aranybánya. Ment vissza kárhozatába. Azért ment, mert tetszett neki elkárhozni.⁵⁵

És jó példa e kérdéskörben az utolsó lehetséges sorsfordító pillanat, a sarkutató expedíció megszervezése és a Tegetthoff indulása. Egyelőre álljon itt magában a szöveghely, amely a későbbiekben bővebb kommentárt kíván:

Tehát siess! Mert lemaradsz a Tegetthoffról!

Mégsem sietett. [...]

Láthatlan kezek vonták, taszították el onnan; olyan nehezen ment a távozás. [...]

Ekkor hirtelen eszébe jutott valami.

Hisz itt van a zsebében a kettős kulcs. [...]

Visszafordult. Azért sem a fátum uralkodik az emberen; hanem az önakarat!⁵⁶

Mindent egybevetve: nem feltétlenül van igaza Péterfy Jenőnek abban, hogy „Jókainál le kell mondanunk annak az élvezetéről, ha a véletlen játékában is ott látjuk a szükségszerűséget, amint az esemény szálait fonja, s végül csomóra köti.”⁵⁷ Felfedezhető szükségszerűség a véletlenek között Jókainál is, csak nem azon logika alapján, amelyet kritikusan az egyedül lehetségesnek és követendőnek tartottak.

Motiváltság és motivátlanság kérdésével szorosan összefügg a Jókai-hősrázolások egy másik vetülete, az eszményítés avagy heroizálás problémája. Régóta jelen van az a nézet a szakirodalomban, hogy Jókai világképe erősen redukcionista, a tiszta értékképletekre való egyszerűsítésre hajlamos.

Mindezen kritikákkal szemben az *Enyim, tied, övé* alapján kétféle, a cselekményvezetésre-jellemzésre, illetve az elbeszélésmódra vonatkozó ellenérvet fogalmazhatunk meg. Egyfelől e szövegében Jókai látnivalóan akkurátusan megáll Áldorfa személyisége leépülésének minden fázisánál, és jelzi, hol is „tart” éppen.⁵⁸ Ebben az értelemben Péterfy Jenő jól látja, hogy *van* személyiségfejlődés, csak azt akarja nehezen tudomásul venni, hogy a bukás irányába is van elmozdulás: „Hanem e három nő mind egy férfi sorsa? Szeréna Incéje, dalia, hősosz; Hannáé közönséges gyöngye ember; Belle-Ange-é örültekházából való nyomorult.”⁵⁹

Azokkal szemben, akik a jellemek sarkítottságát a Jókai-szövegek hibájául rótták vagy rónák föl, Szörényi László fogalmazott meg hangsúlyos ellenvéleményt, nem fogyatékoságként látatva e sajátosságokat, hanem kiemelve a regényeknek az eposzsal való rokonságát. Az eposz műfajával Jókai egyes regényeit már Nagy Miklós is rokonította korábban,⁶⁰ és azóta Imre László körüljárta az eposz XIX. századi továbbélésének problematikáját, hangsúlyos kitekintéssel Jókai műveire is.⁶¹

Mégis, Szörényi fejtegetései talán annyiban relevánsabbak a számunkra, hogy ő az eposzi kelléktár helyett az eposzi világképre helyezi a hangsúlyt,

és így tudja felmutatni a jellemábrázolás említett jegyeit, *Mítosz és utópia Jókainál* című tanulmányában, az archaikus vagy klasszikus gondolkodás- és elbeszélésformákkal (népmesével, mítosszal, eposszal) rokonságot tartó egyéni sajátosságként. „A népi prózai alapformaként általa fölfedezett és kiaknázott anekdotán, valamint a mesén kívül ezért tudja [...] reprezentatív non-fiction műfaját, az emlékiratot oly sikerrel fölhasználni. Ezekből az elemekből azonban legnagyobb műveiben a verses epika legreprezentatívabb műfajának, az eposznak párdarabját teremti meg, vagy pedig utópiát ír. [...] Így jön létre a jellegzetesen Jókai találmányának tekinthető regénytípus, amelyben a tiszta, elemi epikus formák erősen dramatikus szerkezetbe építve és a prózaritmus szabályainak alávetett, magasan retorizált nyelven előadva jelennek meg, és végső felépítésükben az eposszal mutatnak rokonságot.”⁶² Szörényi e regénypoétika leginkább adekvát megjelenési formáinak a *Fekete gyémántokat* és *A jövő század regényét* tartja: „Ez a két regénye, amelyben a legnagyobb mértékben használja a természettudományos utópia elemeit. Mindkettő elhajlik végeredményben az eposz irányába, mégpedig a miltoni változat felé: Isten és az ördög örök küzdelmének és a jó princípiuma győzelmének lesz a színhelye és tétje Magyarország sorsa.”⁶³

Nyomós érveket lehet felsorakoztatni azon tézis mellett, hogy az *Enyim, tied, övé* Jókaija éppen ezekkel a stílusjegyekkel és ábrázolási formákkal szakkít, amelyeknek Szörényi a tipológiáját nyújtja. Ráadásul úgy teszi ezt, hogy könnyen észrevehetőek legyenek az önvizsgálat és -átértékelés tudatosságra utaló jegyek: az irónia (Mi lehet idegenebb a népmesétől, mítosztól és eposztól, mint az irónia!), az önirónia, az önidézetek és parafrázisok, az önvallo-másosság, s végezetül az átretorizált alakzatoktól és eposzi reminiscenciák-tól való elhatárolódás.

Az *Enyim, tied, övé* második kötete egy olyan Jókait mutat az olvasónak, aki, hőiséhez hasonlóan, „hazafiúi illúzióinak egész összegével”⁶⁴ lett szegényebb egy-két esztendő alatt. Ince monológiát akár önvallomásnak is tekinthetjük. Az önéletrajzi elemek fényében a fátumra vonatkozó jóslat alapjául szolgáló bibliai hely a maga eredeti jelentésében is visszaköszön. Az „Innocens ego sum” ezen értelmében Jókai a saját maga-mentségét is beleírta a regénybe:

A magyar országgyűlés csak egy taposómalom, melyben az ember hasztalan lépdél, előre nem halad. [...] Nem hiszek se magamban, se nemzetemben többé. Nem értem a pártok céljait, nem a közönség kívánságát, s nem látok semmi kormányprogramot. Egyik félt sem tudom őszintén szolgálni. Se a megtérőt, se a duzzogót nem tudom játszani.⁶⁵

„[M]indenki megtért, hát ő minek dacoljon odakinn egyedül egy-magában?”⁶⁶ – teszi fel Áldorfa magának a „mosom kezeim” alapkérdését.

Jókai ironiája egész kiteljesedésében áll előttünk abban a leírásban, amelyben számot ad arról a túlságig szívélyes fogadtatásról, amelyben az emigrációból hazatérő Áldorfai részesült:

Egyik megtiszteltetés a másik után érte [ti. Incét]. Fényképészek állították camera obscuráik elé, minden elképzelhető állásban; rajzoló művészek ültették le, életnagyságú arcképének lemásolása végett. Egy faragó zseni kifaragta a szobrát körtefából; egy lelkes honleány domborműben idomította azt ki viaszból, egy reményteljes szabólegény kivarrta azt egész alakjában posztóból. Egy esztergályos botokat készített Ince fejével bunkó helyett; egy kartonfestő zsebkendőkre nyomatta a képét; kilenc újságíró kiadta azt a hetilapjában. Írtak róla életírást, novellát, költeményt, soha meg nem történt kalandokkal hozva őt kapcsolatba; még színpadra is hozták, s elfoglaltatták vele Buda várát lóháton. Kalapot, nyakkendőt készítettek a nevére, rostélyos sültet kereszteltek el róla. Meghítták keresztapának újszülött polgártársakhoz, s elvitték körutakat tenni veszélyeztetett választókerületekbe. Kapott ajándékokat is: díszkardot, dohányzacskót, hímzett szőnyeget, antik mentekőt láncot, paripát és agarat. Megválasztották keletkező humanitási egyletek elnöküké; utoljára még egy hírlapot is kapott ajándékba, mely szerencséjének tartotta, ha őt szellemi vezérének nyilvánítja.⁶⁷

Többrétegű és többértelmű paródia az, amelyet Jókai e remekbe szabott sorokban nyújt. Ironiájának éle mindenekelőtt a Kossuth-kultusz tárgyi irányzata ellen irányul;⁶⁸ másrésről önnön idealizáló-mitologizáló regényművészetét parodizálja ki, a valóságtól elrugaszkodott irodalmi művek említésével; harmadsorban *A kőszívű ember fiai* eposzi csúcspontját, legheroikusabb epizódját figurázza ki („elfoglaltatták vele Buda várát lóháton”); és végül, negyedszer, önnön újságírói felemeltetése is kap egy önironikus oldalvágást.

Ugyancsak megfigyelhető, hogy Jókai eltávolodik a saját pátoszteli, retorikus nyelvétől, és egyúttal ironikus távolságtartással tekint az egész XIX. század eleji romantikus hagyományra, arra a beszédmódra, amelyből művésze kinőtt.

Caesarine rábírtá Fatimét nagy biztatások árán, hogy próbául énekeljen el egy áriát Ince előtt Lammermoori Luciából.

Ince kénytelen volt elismerni, hogy a hang elég friss, s csak kellő iskola kellene hozzá, hogy legyen belőle valami.

Kezdte magával elhitetni, hogy ő ért ehhez.

Mikor védenecnői elhagyták, komolyan latra vetette a dolgot.

Rendkívüli idők rendkívüli idomításokat visznek véghez az emberen. Senkisé tudhatja, hogy fátuma hová vezérli?

Minden pálya dicső, ha belőle hazádra derül fény.

Ezt éneklé már a régmúlt korban a költő, amikor még a hexameterek divatban voltak.⁶⁹

Ez az epizód is egy fázisa Áldorfay árnyalt személyiségrajzának. Jókai ironikusan rájátszik a regény egyik fő motívumára: Áldorfay meggondolatlanul

a fátummal takarózik. Továbbá a reformkor emblematikus figurájának, Kölcsey Ferencnek megidézésével (*Versenyemlékek* IV.) hangsúlyosan utal a reformkori retorikai hagyományra – és egyúttal el is határolódik tőle e fragmentált textussal. Feltűnik az is, hogy elidegenítő távolságot tart Jókai azzal a korrall szemben, amelyet a Jókai-szakirodalom „félmúlt”-nak nevezett el, s amelyben Jókai kedvenc korára ismert: a reformkorrall szemben. „Régmúlt kor”-nak nevezi, sőt szinte az archaikus régiségbe utalja vissza, „amikor még a hexameterek divatban voltak”. Ugyanígy utal a reformkori nyelvezet imitációjával és a reformkor nagy társadalmi vitáinak felidézésével Jókai arra, hogy az 1867 utáni Magyarország csak torz és kicsinyített formában valósította meg a század nagy törekvéseit:

Ince rájön arra a tudatra [ti. pálfordulása után], hogy az az elébbeni állapot boldogság volt ugyan, de szomorú boldogság; míg ez a mostani: szerencsétlenség ugyan, de vidám szerencsétlenség.

Most már a férj is, nő is a közügyeké. A férjnek egész nap ülései vannak, s a feleségnek néha még este is. A haza, az egyház, az iskola, a szenvedő emberiség, a közmunka és nőipar, a kisdedek sorsa élénken igénybe veszik tehetségeiket. Néha egész nap nem látják egymást; annál édesebb aztán a viszontlátás, s van tárgy, amiről beszélni lehet.⁷⁰

Nemcsak a reformkori retorikát, hanem a mítoszi világképet sem kíméli Jókai iróniája. A mitológiai alakokra és az eposzi kelléktárra vonatkozóan a Zeüs-táviratok ürügyén olvashatunk ironikus utalást:

Tehát csak ennyiben lesz dolgunk a mitológiával, s nem kell arra a gyanúra jönnünk, hogy ebből a bonyodalomból már csak egy „Deus ex machina” segíthet ki bennünket.⁷¹

További jegyek találhatók a regényben, amelyek arra utalnak, hogy az *Enyim, tied, övé* alapvető motívuma a meghasadtság, megkettőződés – vonatkozik ez a szerkezetre is, a főhős személyiségére is – a freudizmus és a Monarchia viszonyát vizsgáló Bókay Antalt idézhetjük e helyütt: „[A] személy léte önmaga patológiás meghasadtságának felismerésében artikulálódik.”⁷² Ami Áldorfay személyiségét illeti, Jókai már az első kötetben utal főhőse jellemének e kettős meghatározottságára:

Olyan volt [ti. a fiatal Áldorfai], mint a holdkóros, kit egyszerre vonz a csillag és a föld, s jár e kettős bűvhatalom által vezetve szédítő meredélyek párkányain.⁷³

Ez után az előkészítés után látjuk a második részben e skizoid tünetek elhatalmasodását Áldorfayn, sőt, lényegében személyében is kettéválik a főhős. Különválik a cselekvő-sodródó Áldorfaytól a rezonőr, Walter Leó.

Érezte [ti. Áldorfay], hogy neki valami menedékre, valami mentségre, valami oltalomra van szüksége valaki ellen, akit nem tud lerázni a nyakáról. Ez a valaki: saját énjé.⁷⁴

Amint azonban egyedül maradsz, felébred benned valami, ami azt hazudja magáról, hogy ő a büszkeség, s azt fogja kérdeni tőled, hogy de hát mi neked ez a Walter Leó, hogy ez minden lépten-nyomon előálljon, mint Sophokles tragédiáiban a kórus, beleénekelni a szcénába, s helyettesíteni a hősnél a mardosó lelkiismeretet?⁷⁵

Közel immár Áldorfay számára a bukás, magánemberként és közéleti férfiúként egyránt. Ahhoz azonban, hogy a végzet e kettős beteljesedésének mi-benlétét és jelentését világosan lássuk, meg kell vizsgálnunk és ki kell emelnünk egy látszólag hangsúlytalan epizódot, amelyre már utaltam: azt, hogy Áldorfay részt vett az osztrák–magyar sarkkutató expedíció előkészületeiben, ám végül lekészte a Tegetthoff indulását. Elsősorban azért kell szemügyre vennünk ezt, mert ennek az epizódnak szükséges és szükségszerű helye van a hajó-motívumok egész rendszerében, amelyet Jókai e regényben működtet, és amely kulcsot adhat Áldorfay bukásának megértéséhez.

Másfelől azért kell felidéznünk a Tegetthoff útját, mert megfogalmazódhat az ellenvetés, hogy Áldorfay számára adva volt egy utolsó menekülési lehetőség: a részvétel az osztrák–magyar sarkkutató expedícióban. Ám e lehetőség, látni fogjuk, nem igazi kiút: a Tegetthoff-motívum sokkal inkább az alternatíva hiányának példázata, sőt, megfordítva, a fátum hatalmának és a fatalizmus problémájának az egész közösségre való kivetítése.

Ami a korabeli eseményeket, emez osztrák–magyar tudományos akció lefolyását illeti, álljon itt, gyerekkori Verne-olvasmányaink emlékének ajánlva, az események rövid foglalata.

Az expedíció bázisa, a Wilhelm Tegetthoff admirálisról (1827–1871), az osztrák–magyar haditengerészet egykori főparancsnokáról elnevezett kétszázhusz tonnás, vitorlázattal is ellátott és gőz alatt is haladni képes hajó huszonnégy főnyi legénységgel, nyolc kutyaival, két és fél-három évre elegendő készletekkel (harminc tonna rakománnyal és százharminc tonna szénnel) 1872. július 13-án futott ki útjára a németországi Bremerhaven kikötőjéből. Az expedíció ideális célja az északnyugati átjárón való keresztülhaladás volt; „tulajdonképpeni célját azonban a Novaja Zemljától északkeletre fekvő tenger, illetve szárazföld felderítése képezte”.⁷⁶ A felfedező utat Karl Weyprecht hajóhadnagy és a viszontagságok történetét megíró Julius Payer főhadnagy vezették: az egyetlen magyar résztvevő Dr. Kepes Gyula hajóorvos volt.

A bizakodó légkörben, messze tekintő tudományos reményekkel megkezdett hajóját sajnálatosan korán véget ért: 1872 augusztusában a Tegetthoff az északi szélesség 76. fokának 22. percén és a keleti hosszúság 62. fokának 3. percén egyszer s mindenkorra a jég fogságába került. A kalandok sora azonban ennek ellenére folytatódott: az osztrák–magyar sarkkutatók a megrekedt hajóról indultak felfedező utakra, és így bukkantak 1873. augusztus 30-án arra a szárazföldre, amelynek a Ferenc József-föld nevet adták. Évekig tartó, hiábavaló várakozás után a megszabadulásért, a készletek fogytával és a ha-

jó széthullásával Weyprecht kapitány kiadta a parancsot az ekkor már (tanúm rá a bécsi Természettudományi Múzeumban közszemlére tett képi ábrázolás) szomorú látványt nyújtó Tegetthoff kiürítésére és elhagyására. A legénység sorsára bízta a roncsot, és visszaindult a feltorlott jég sivatagán át Novaja Zemlja partjai felé, ahol is ebben a már-már kritikus helyzetben (amely a szánhúzó kutyák, a négy juhász és a négy alaszkai sorsát is kényszerűen megpecsételte) végre útjukba hozott a sors egy orosz zászló alatt közlekedő halászhajót. Miklós cár nevét viselte.

A Nyikolaj kapitánya kaviárral és lazaccal vendégelte az elgyötört utazókat, s 1874. szeptember 3-án, viszontagságos 812 nappal a hátuk mögött, partra tette az egy fővel megfogyatkozott k. u. k. kutatóexpedíció tagjait a norvégiai Vardø kikötőjében. Akik nem is késlekedtek mihamarabb kiélvezni a civilizált világ oly sokáig nélkülözött áldásait, a meleg fürdőt, a tiszta ruhát, a vetett ágyat és a távirót, amelynek segítségével azonnal sürgőnyt eresztettek Bécsbe, hogy megnyugtassák a Kettős Monarchia róluk évek óta híradást nem vevő, értük aggódó közvéleményét.⁷⁷

Meglehetősen gyakran bukkan fel a hajó, mely egyszerre metaforája – tán kisé elkedvetlenítően gyakran kihasznált metaforája – mind az életnek, mind az államnak, e Jókai-történet horizontján. E hajók többféleképpen is párban állnak egymással, motivikusan többszörösen ráutalnak egymásra. Van két állat-, és van két embernevű hajó: a Salamander, az Alligator, meg a Tegetthoff és a Water Nymph. Ezek között van két osztrák hajó, a Salamander és a Tegetthoff, és van két amerikai, az Alligator és a Water Nymph. A két hajó, amely közös abban, hogy hullók nevét (beszélő nevét) viseli, egyúttal szemben is állnak, és párbajt is vívnak egymással. A *fekete-sárga* szalamandra karmai közül ragadja ki annak áldozatát az aligátor, hogy elvigye Amerikába, és hogy – legalább néhány esztendőre – *hozzákösse* annak sorsát a világ legdemokratikusabbnak, legszabadabbnak tartott országához. Oda viszi el, ahová a Tocqueville-t olvasó Áldorfai Ince már kispap korában vágyott.

A két osztrák hajó rendre a két kötet végén jelenik meg: ebben az értelemben a Tegetthoff kudarca a Salamander kudarcára is rimel. A két amerikai hajóval pedig úgy áll a helyzet, hogy az első kötet végén mindkettő megteszi az utat Európa és Amerika között. Csak míg az Alligator útja sikeres, és Ince elviheti (nem mustár-, hanem káposztamagként) 1848–49 szabadságeszméjét Amerikába, és nemes tettekké tudja ébresztetni azt az Észak–Dél-háborúban, addig ez megfordítva a Water Nymphnek nem adatik meg. Áldorfaynak nem sikerül Amerika szabadságát visszahoznia Magyarországra, csak *majdnem*. 1848–49 szabadságharcának fizikai bukása a lehengerlő orosz túlerő ellenében reménytelenségében dicsőséges, 1867 és az azt követő évek morális bukása e *majdnem* arculcapása miatt elviselhetetlen. Már ide látszottak Anglia partjai, amikor szabadság, e hitegető, hívogató vízitündér, többé immár elérhetetlenül, alámerült a tengerbe:

Az egész út a legkedvezőbb szerencsével lett bevégezve. Már ott voltak a végén. Albion partjai fehérlettek a láthatáron. Reggel már Southampton kikötőjében lesznek. [...]

Éjfél után volt az idő, midőn egyszerre irtóztató rázkódás s rákövetkező kábító recsegés, ropogás veré föl az alvókat. [...] Öt másodperc alatt a Water Nymph keresztül volt törve, s [...] elmerítve a hullámokba.

Ez történt a Brighton Cliff előtt, két mérföldnyire Wight sziget nyugoti hegyétől.⁷⁸

A Water Nymph katasztrófája a kiegyezés kudarcának allegóriája is, és a családját elvesztő, ám személyében megmenekülő Áldorfay magánéleti krízisének kiváltója is. Ez utóbbinak tekintetében a Water Nymph motívumára a második kötet végén kettős motívum, a krízis kettős feloldásával felel. Egyfelől érkezik egy igazi nimfa, Fatime, aki ismételten előidézi, és ténylegessé, visszavonhatatlanná teszi Ince sülyledését. Nauszikaá helyett Kirké, tündér helyett „belvárosi nimfa”, ahogyan Arthur Schnitzler emlegeti e lányokat.⁷⁹ Másfelől, a motívumok bravúros halmozásával, újra eljön a szerelmétől és egész életkudarcától megtébolyodott, Döblingben őrjöngő Áldorfayért, legalább kényszeres fantáziáiban, a megmentő hajó Amerikából, hogy elvigye magával:

Jó volt utána ereszkedni az őrült eszmejárásának.

Leó katonásan üdvözölte, s aztán felelt neki angolul.

– Az Alligator be van fűtve, sir, a csillagos pavillon a főárbocon leng. Különben all right.⁸⁰

Nincs kiút a magánéletben, és nincs remény a közéletben sem. A Tegetthoff útját nyomon követve láthattuk, hogy Áldorfay számára egy nyilvánvalóan kudarcosnak, keservesnek bizonyuló vállalkozás kínálkozott menekülési útvonal gyanánt, ami a szerelmes férfiszív sebeit talán eljegelte volna, ám a közéleti ember, a politikus dilemmáira aligha adhatott volna megnyugtató választ: az út végén arrafelé is csak a Ferenc József-föld van, csak a kompromisszumos együttélés egyetlen lehetősége. S akkor még nem beszéltünk a tények véletlenjeinek arról a valóban előre nem látható összjátékáról, amit talán még maga Jókai is keresetnek ítélt volna, ha ő találta volna ki: ha „felszállt volna” a Tegetthoffra, akkor a reménytelen helyzetben levő osztrák expedíció tagjaként Áldorfayt, az 1848–49-es magyar honvédtisztet egy Nyikolaj nevű orosz hajó mentette volna meg. S akkor a sors iróniája ellen tényleg nincs más ellenszer, mint ott maradni ülve a jégen.

A gondolatmenet talán nem egészen üres szójáték: van ugyanis egy olyan regény, amelyben Jókai a frissen felfedezett sziget nevével játszva éppen ebben az értelemben enged meg magának egy keserű politikai célzást. A Tegetthoff kalandjait Jókai ugyanúgy felhasználta komoly és komolytalan munkához, mint ahogy *A jövő század regényében* előadott *Wissenschafts-romantik* is megtalálta a maga groteszk-humoros párját a *Csalavérban*. Ez az

elbeszélés, amint arra D. Zöldhelyi Zsuzsa is utal, „*A jövő század regényében* ábrázolt technikai fejlődés torzképe: itt is megjelennek a repülőgépek, hanggal hajtott gépek, sőt egy olyan anyag, amely az ichort is felülmúlja, mert emberek alkotására alkalmas.”⁸¹

Amint ismeretes, az osztrák–magyar északi-sarki expedíció egy fő embervesztéseget szenvedett: Jókai a betegségben meghalt matrózból ottfelejtett matrózt csinál a *Nordpolexpedition* komikus-szatirikus másodfeldolgozásában (*Egész az északi pólusig vagy mi lett tovább a Tegetthoffal?*, 1876). Az ottfelejtett matróz, Galiba Peti magyar-dalmát legény így beszél egy kloroformmal elkábított jegesmedvéhez:

Lásd [...] én most neked levághatnám a nyakadat, lehúzhathatnám a bőrdet s a hússoddal beérhetném két hónapig. De én azt nem teszem oportunitási szempontokból. Magyar vagyok: hozzászoktam a kibéküléshez. Itt rekedtem (pedig nem is Árpád apám hozott ide), már most honfitársak lettünk: együtt kell laknunk a Ferenc József-földön. Ha én téged most megennélek, ellenem jönne az egész atyafiságod; nagy minoritásban vagyok: ők megennének engem. Lépjünk alkura! Te ne bánts engem! Én nem bántalak téged. Aztán keressünk egy harmadikat, akivel jól lakjunk mind a ketten!⁸²

De lassan ne is háborgassuk tovább Jókai halottait a tengernek mélyében: a búcsú előtt „[m]ég csak egy kérdés van soron”,⁸³ ahogyan Villon mondja a maga seregszemléjének végén.

Miért süllyedt el a Water Nymph, ez a „kitűnő hajó”⁸⁴?

Egy hajó törté ketté. Egy ötödik hajó, amelynek nincs helye a másik négy többszörös szimmetriájában, amelynek nincs felségjele, és neve sincs. „Egy roppant nagy háromárbochos hajó”,⁸⁵ ennyi minden, amit Jókai elmondhat róla, s ehhez még azt jegyezhetjük meg, hogy e hajó színét az álmukból felriadt utazók, a hajóét, mely mint „[b]orzasztó látvány volt előttük”,⁸⁶ bizonyára feketének látták, lévén éjjel valamennyi hajó fekete. És még csak annyit, hogy Áldorjai Innocentius nem úszott ki a két mérföldnyire levő partra, és nem töltötte az éjjelt egy mentőcsónakban vagy valami szál deszkán ringatózva kényszerűen, hanem öntudatlanságából arra ébredt, hogy ez a hajó *felvette őt*. És ekkor Ince és „ápolója” között két mondatból álló párbeszéd zajlik le. „Hol van nőm?”, kérdezi Ince, ami nem tesz kevesebbet ennél: Hol van az ártatlanságom, hol vannak a reményeim? Ehelyett azt is kérdezhetne volna ettől az ápolótól, mintegy önkéntelenül is, angolul: „*D’you mean there’s no escaping you?*”

És erre amaz, miközben „vállat vont”, hogy „mind elvesztek”,⁸⁷ azt felelhette volna: „No.”

- 1 JKK 30, 201.
- 2 SZEKFÜ, 1989, 228.
- 3 NAGY, 1975, 181.
- 4 *I. m.*, 219.
- 5 NAGY, 1999, 73.
- 6 NAGY, 1975, 115.
- 7 *I. m.*, 87.
- 8 MEZEI, 1975, 292.
- 9 *Elbeszélések 2/A: 227.*
- 10 VARGA, 1961, 620., vö. ehhez FRIED, 1974, 84.
- 11 SZILASI, 2000, 151–152.
- 12 HORVÁTH, 1980, 352.
- 13 SÓTÉR, 1979c, 484.
- 14 HERMANN, 1996.
- 15 IMRE, 1996, 172.
- 16 Uo.
- 17 JKK 68, 486.
- 18 „Azt a négyszögű tért, a hol e fegyverle-
rakás végbement, körülárkolták s úgy áll az
ott most is a sík róna közepett, benőve vad bo-
zótta; körülle a kalászos róna, maga egy sötét
folt az arany síkság közepén, egy darab senki
földje. A fák elvadult gesztje örök sötétet tart
fölötte, és soha senki egy vándorbotot sem
vág le azoknak a sarjaiból...” *I. m.*, 263.
- 19 *I. m.*, 329.
- 20 JKK 18, 74.
- 21 *I. m.*, 387.
- 22 *I. m.*, 364.
- 23 „Krakkóban volt összpontosítva két-
százezer magyar honvéd és újoncsorezred,
mely intézkedéssel a generalissimus háromfé-
le tervet üldözött. Az egyik cél az volt, hogy
ilyen nagy összpontosított »magyar« haderő
Magyarországtól jó messze eltávolíttassék,
mert az osztrák kormány még mindig nem
hisz a magyarnak [...]” *I. m.*, 357.
- 24 SZILASI, 2000, 93.
- 25 NÉMETH, 1981, 144. skk.
- 26 ZSIGMOND, 1924, 397. skk.
- 27 SÓTÉR, 1979a, 288.
- 28 NÉMETH, 1988, 111.
- 29 ZIMÁNDI, 1972, 180.
- 30 „Nagyobb, önálló cikkeknél azonban
nem irányított, nem diktált Gyulai. Így tehát
bizonyára Péterfy Jókai-cikkénél sem.” *I. m.*,
172.
- 31 NÉMETH, 1988, 116.
- 32 A könyvészetet összegyűjtve megadja
MADARÁSZ, 1906, 20.
- 33 ZIMÁNDI, 1972, 181.
- 34 NAGY, 1965, 284. skk.
- 35 NAGY, 1999, 91.
- 36 WÉBER, 1974, 368.
- 37 NÉMETH, 1987, 119.
- 38 *I. m.*, 125.
- 39 SZILASI, 2000, 46.
- 40 FOUCAULT, 1990, 159.
- 41 Uo.
- 42 PÉTERFY, 1983, 613.
- 43 SÓTÉR, 1979b, 401.
- 44 VAN INWAGEN, 1983, 22. E helyütt
mondok köszönetet Huoranszki Ferencnek,
akinek *Szabad akarat és determinizmus* című fi-
lozófia szemináriuma (eredeti céljaitól termé-
szetesen függetlenül) informatív és inspiráló
volt a jelen tanulmányhoz.
- 45 DIDEROT, 1960, 7.
- 46 VAN INWAGEN, 1983, 24.
- 47 Uo.
- 48 JKK 29, 5.
- 49 *I. m.*, 6.
- 50 *I. m.*, 7.
- 51 *I. m.*, 11.
- 52 Uo.
- 53 JKK 30, 134–135.
- 54 *I. m.*, 137.
- 55 *I. m.*, 177.
- 56 *I. m.*, 225–226.
- 57 PÉTERFY, 1983, 624–625.
- 58 Például JKK 30, 132.
- 59 PÉTERFY, 1983, 618.
- 60 NAGY, 1987, 64. skk. A tanulmány elő-
szőr 1958-ban jelent meg.
- 61 IMRE, 1996. Jókaitra nézve különösen:
43. skk., 148. skk.
- 62 SZÖRÉNYI, 1989, 140. Vö. még az aláb-
bi megjegyzéssel: „[N]épmesén a felülmúlha-
tatlannal zárt kompozícióval rendelkező pró-
zai alapformát értjük. S ezt a modern folklo-
risztika és irodalomtudomány terminusaival
nemcsak a varázsmesével azonosíthatjuk, ha-
nem sokkal több joggal a mítosszal!” *I. m.*,
139.
- 63 *I. m.*, 142. Az újabb irodalomban Szilasi
László utal ugyanerre a *Szegény gazdagok*
elemzésekor („Fatia Negra történetére feltét-
lenül és közszermenten igaz a szereplők [oly
sokszor emlegetett, de csak a regényben hibá-
nak minősülő, a romános történetben előírt]
fiktív, motiválatlan és archetipikus jellemzése,

- angyal–ördög szembeállítás, bipoláris elrendezése” – SZILASI 2000, 119.), és általánosságban is megfogalmazza a tézist: „A kisebb kalandok, konfliktusok, összecsapások sorozata után általában elkövetkezik a döntő küzdelem, amelyben az isteni attribútumokkal jellemzett jó és az ördögi jellegű gonosz erők csapnak össze, életre-halálra. Akár a jó bukjon el, akár a gonosz, akár mindkettő, a történet vége mindig happy ending: a jó erő felmagasztaltatik.” I. m., 107.
- 64 JKK 30, 68.
 65 I. m., 93.
 66 I. m., 79.
 67 I. m., 56.
 68 Az 1867 utáni Kossuth-kultuszról vö. TOLDY, 1891, 77–78.
 69 JKK 30, 74.
 70 I. m., 129.
- 71 I. m., 195.
 72 BÓKAY, 1996, 16.
 73 JKK 29, 66.
 74 JKK 30, 171.
 75 I. m., 218.
 76 PAYER, 1876, 2.
 77 I. m., 2. skk., 25. skk., 452. skk.; l. még JULIUS, 1874, LINKE, 1922.
 78 JKK 29, 272–273.
 79 Idézi: POLLAK, 1984, 162.
 80 JKK 30, 239.
 81 D. ZÖLDHELYI, 1981, 637.
 82 *Kisregények* 2, 111.
 83 *Ballada tünt idők lovagjairól*. SZABÓ Lőrinc fordítása.
 84 JKK 29, 272.
 85 Uo.
 86 Uo.
 87 I. m., 273.

IRODALOM

- BÓKAY Antal (1996), *A pszichoanalízis és a Monarchia = A „szükséges népszövetség” a művelődés történetében. (Irodalmi-kulturális érintkezések a Monarchiában)*, szerk. FRIED István, társszerk. KELEMEN Zoltán, Szeged (JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke–Tiszatáj Alapítvány), 15–35.
- DIDEROT, Denis (1960), *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája*, ford. BARTÓCZ Ilona (A világirodalom klasszikusai), Bp., Európa.
- FOUCAULT, Michel (1990), *La psychologie de 1850 à 1950, Revue Internationale de Philosophie*, Vol 44 (1990/2), 159–176.
- FRIED István (1974), Jókai Mór szlovák tárgyú regényeinek forrásaihoz, *ItK*, 78 (1974/1), 84–87.
- HERMANN Róbert (1996), *Az eltűnt nyomtatvány nyomában – Jókai komáromi menlevele*, *Holmi* 8 (1996/12), 1713–1719.
- HORVÁTH János (1980), *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Bp., Akadémiai, 2. kiad.
- IMRE László (1996), *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*. (Csokonai könyvtár, szerk. BITSKEY István és GÖRÖMBEI András, 9.), Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó
- A Jókai kritikai kiadás (*Jókai Mór összes művei*, szerk. LENGYEL Dénes és NAGY Miklós, Bp., Akadémiai) alábbi kötetei:
 JKK 18 – *A jövő század regénye*, I. kötet, sajtó alá rend. D. ZÖLDHELYI Zsuzsa, 1981
 JKK 29 – *Enyim, tied, övé*, I. kötet, sajtó alá rend. GERGELY Gergely, 1964
 JKK 30 – *Enyim, tied, övé*, II. kötet, sajtó alá rend. GERGELY Gergely, 1964
 JKK 68 – *A magyar nemzet története regényes rajzokban*, II. kötet, sajtó alá rend. TÉGLÁS Tivadar és VÉGH Ferenc, 1969

- Elbeszélések 2/A – *Elbeszélések (1850)*, 2/A. kötet, sajtó alá rend. GYÖRFFY Miklós, 1989
- Kisregények 2 – *Egy ember, aki mindent tud*, sajtó alá rend. SÁNDOR István. – *Egész az északi pólusig, avagy mi lett tovább a Tegetthoffal?*, sajtó alá rend. PÉTER Zoltán és RADÓ György. – *Egy asszonyi hajsza*, sajtó alá rend. RADÓ György, 1976
- JULIUS (1874), *Erlebnisse der österreichischen Nordpolfahrer unter der Führung von Weyprecht und Payer*, Wien, K. Fritz
- LINKE, Karl (1922), *Die österreichische Nordpolfahrt von Payer und Weyprecht in den Jahren 1872 bis 1874*, Wien, Deutscher Verlag für Jugend und Volk
- MADARÁSZ Flóris dr. (1906), *Jókai Mór regényei*, Eger, nyomtatott az érseki lyceumi könyvnyomdában
- MEZEI József (1975), *A valóságteremtő*, ItK 79 (1975/3), 287–296.
- NAGY Miklós (1965), *Jókai Mór = A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*, szerk. SÓTÉR István (A magyar irodalom története IV., főszerk. SÓTÉR István), Bp., Akadémiai, 284–321.
- NAGY Miklós (1975), *Jókai Mór alkotásai és vallomásai tükrében* (Arcok és vallomások), Bp., Szépirodalmi
- NAGY Miklós (1987), *A köszívű ember fiai = Uő, Virrasztók*, Bp., Szépirodalmi, 53–84.
- NAGY Miklós (1999), *Jókai Mór*, Bp., Korona
- NÉMETH G. Béla (1981), *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitívizmus korában a kiegyezésről a századfordulóig*. (Irodalomtudomány és kritika, szerk. SZAUDER József és TARNAI Andor), Bp., Akadémiai
- NÉMETH G. Béla (1987), *Életképforma és regény (A Jókai-olvasás állomásai) = Uő, Hosszmet-szetek és keresztmetszetek*, Bp., Szépirodalmi, 114–126.
- NÉMETH G. Béla (1988), *Péterfy Jenő*. (A múlt magyar tudósai, főszerk. TOLNAI Gábor, szerk. SZALAI Sándorné), Bp., Akadémiai
- PAYER, Julius, *Die österreichisch-ungarische Nordpolexpedition in den Jahren 1872–1874*, Wien, Holder, 1876
- PÉTERFY Jenő (1983), *Jókai Mór = Uő, Válogatott művei*, vál., szöveggond., jegyz. SÓTÉR István (Magyar remekírók, szerk. biz. ILLÉS Endre, ILLYÉS Gyula, JUHÁSZ Ferenc, KIRÁLY István, KLANICZAY Tibor, PÁNDI Pál, SÓTÉR István, SZABOLCSI Miklós, VAS István), Bp., Szépirodalmi, 603–632.
- POLLAK, Michael (1984), *Vienne 1900. Une identité blessée*. (Collection Archives dir. Pierre NORA et Jacques REVEL), Paris, Gallimard/Juillard
- SÓTÉR István (1979a), *Jókai Mór [1941] = Uő, Félkör. Tanulmányok a XIX. századról*, Bp., Szépirodalmi, 283–396.
- SÓTÉR István (1979b), *Jókai útja [1954] = Uő, Félkör. Tanulmányok a XIX. századról*, Bp., Szépirodalmi, 396–471.
- SÓTÉR István (1979c), *Jókai pályafordulata = Uő, Félkör. Tanulmányok a XIX. századról*, Bp., Szépirodalmi, 471–533.
- SZEKFÜ Gyula (1989), *Három nemzedék és ami utána következik*. Előszó: GLATZ Ferenc. (ÁKV–Maecenas Reprint), Bp., ÁKV–Maecenas
- SZILASI László (2000), *A selyemgubó és a „bonczoló kés”* (deKON-KÖNYVek, sorozatszerk. ODORICS Ferenc, 18.), Bp., Osiris–Pompeji

- SZÖRÉNYI László (1989), *Mítosz és utópia Jókainál* = Uő, „Multaddal valamit kezdeni” (JAK füzetek 47.), Bp., Magvető, 138–163.
- TOLDY István (1891), *Öt év története, 1867–1872*. Új kiadás, Bp., Ráth Mór
- VAN INWAGEN, Peter (1983), *An Essay on Free Will*, Oxford, Clarendon Press
- VARGA János (1964), „A kőszívű ember fiai”-nak történeti mintái és forrásai, ItK 68 (1964/5–6), 614–642.
- WÉBER Antal (1974), *A pályakezdő Jókai, s a Jókai-kérdés* = Uő, *Irodalmi irányok, távlatból. Fejezetek a felvilágosodás és a reformkor irodalmának történetéből*, Bp., Szépirodalmi, 361–373.
- ZIMÁNDI P. István (1972), *Péterfy Jenő élete és kora (1850–1899)* (Irodalomtörténeti könyvtár, szerk. biz. SÖTÉR István, BÉLÁDI Miklós, HORVÁTH Károly, KLANICZAY Tibor, SZABOLCSI Miklós. 28.), Bp., Akadémiai Kiadó–MTA Irodalomtudományi Intézete
- [ZÖLDHELYI Zsuzsa, D.] (1981), *A regény keletkezése, forrásai* = JKK 18, 555–637.
- ZSIGMOND Ferenc (1924), *Jókai*, Bp., MTA

„Eszmék és értékek borzasztó hullahegyén”

A „feljegyzések” és a „test” szerepe

Kuncz Aladár *Fekete kolostor*ában

A *Fekete kolostor* magyarországi megjelenése után alig néhány évvel (1937-ben) már franciául is olvasható volt. Pomogáts Béla Kuncz Aladáról szóló kismonográfiájában¹ Denis de Rougemont kitűnő írásából idéz,² ahol a francia kritikus úgy vélekedik, hogy az internáltság éveire emlékező magyar író voltaképpen a „mythe de l’arrestation”, vagyis a „bebörtönzés mítosza”-nak megfogalmazását keresi. Függetlenül attól, hogy Pomogáts Béla a mítosz szót fenyegetőnek találta, ezért el is utasította Rougemont véleményét, mégis megszívlelendők a francia kritikus 1937-ben (!) keletkezett szavai:

„Úgy gondolom, hogy Kuncz könyvének valódi tragikumát éppen az okozza, hogy egy olyan állapotról ad jelképes és konkrét rajzot, amely nem csupán a valóságos fogoly helyzete, hanem többé-kevésbé mindenkié, aki valamely őrzőgő kollektivitás áldozata. [...] Messze történik mindez, de igaznak kell lennie, mert szenvedünk miatta. Nem lehet tudni róla semmi pontosat, sem a célját, sem igazi okait. Csak az a homályos és szorongató bizonyosság marad, hogy a háború önmagától történik, hogy semmi sem függ többé felelős személyektől, s mindenki egy szörnyű és lassú végzet áldozatává válik.”³ Pomogáts az idézethez még hozzáfűzi: „Rougemont Franz Kafkára és a *Perre* hivatkozik, a »bebörtönzési mítosz« megalkotásában hozzá hasonlítja a *Fekete kolostort*. Pedig a könyvnek, bármennyire megtisztelő lenne is a párhuzam, nincs köze ahhoz az egyetemes szorongáshoz és látomásos világképhez, amelyet Kafka jelent: a *Fekete kolostor* nem mítoszt, hanem emlékiratokat kínál olvasóinak.”⁴ E szavak alapján mindenesetre jogos lehet az aggodalom: nem a francia kritikus előzte meg akár fél évszázaddal is korát (gondoljunk Frye-ra), mikor mitikus alaphangokat vélt felfedezni a XX. századi magyar széppróza egyik legkitűnőbb alkotásában, hanem honi irodalomkritikánk volt hajlamos egy-egy hívószó hallatán a XIX–XX. század fordulójának jól bevált terminológiai barikádjai mögé vonulni – esetenként azt a látzatot keltve, hogy 1968 és Gyulai Pál kora között voltaképpen semmi érdemleges sem történt a „nemzetközi fronton”. Mindez persze már közhely, ám amiatt szükséges volt megemlíteni, hogy a későbbiek alapján indokolhatóvá válnék, miért is szolgálhat értékelhető szempontokkal a francia kritikus munkája a *Fekete kolostor* elemzése során.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a totális diktatúrák által felkínált kényelmes identitást elfogadókon kívül az első világháborún már átesett, a húszas–harmincas évek Európájában valóban szinte mindenki úgy érez(het)te, hogy valamely „örjögő kollektivitás [potenciális] áldozata”, amely olyan szenvedést okoz[hat], amelyről „nem lehet tudni semmi pontosat, sem a célját, sem igazi okait”. Rougemont a tudatot egységesítő transzcendencia széthullásáról, az én beláthatatlan erőknél kiszolgáltatott, instrumentális pozíciójáról ad hírt, amely – szerinte – saját korának általános életérzése volt. A *Fekete kolostor* történetmondója a francia kritikus számára csakúgy szimbolikus figura, mint Kafka *Perének* hőse, avagy maga az egész karkai „per”, és mint szimbólum, ügye és alakja természetesen univerzális érvényre emelhető.

Mindez egyáltalán nem meglepő: az első világháború internáltjainak sorában osztozó Kuncz Aladár „feljegyzéseiben” olyan figura kap referenciális vonatkozásokat, amelyik – a nagyközönség előtt – korábban szinte kizárólag a fikció szintjén jelent meg a nyugati kultúrhistoria történetében. Ez a figura a fryei (tragikus) ironikus fikciós mód *pharmakosza*, az a szerencsétlen áldozat, aki csak a véletlen folytán, szinte csak „sorshúzással” került áldozati helyzetébe, és aki azt, ami vele történik, nem érdemelte ki inkább, mint bárki más.⁵ Valójában ezt a jelenséget nevezte Rougemont „bebörtönzési mítosz”-nak, amelyet ő maga is a fryei gondolatokhoz nagyon hasonló módon fogalmazott meg: számára ugyanis a bebörtönzési mítosz olyan „pszichózis”, amely „általános veszedelem”, „mindnyájunkat fenyeget”, merthogy „az a körülmény szabadítja a mi jelenlegi világunkra, hogy egy ártatlan embert, vagy valakit, aki annak hiszi magát, mindenféle homályos, »kollektív« indok alapján megfosztanak szabadságától”.⁶

Az első világháború internálási történetei ilyen módon voltaképpen ki-kényszerítik a korábbi irodalom magasabb fikciós módjaiban menedéket találó hőseinek alászállását az ironikus-tragikusba, függetlenül mindenfajta akarati tényezőtől. A század végérvényesen átcsúszik az abszurdítások korszakába – hiszen már azt is abszurd elképzelnünk, hogy Kuncz szenvedései után néhány évtizeddel olyasmit lát a világ, amit még maguk az első világháborús internáltak is kétkedő, zavart fejcsóválással fogadtak volna. Az abszurd szituáció mindenesetre – sok más metafora mellett – a „közösség”–„egyen”–„identitás” kérdéskörében is határozottan körvonalazódik. Már a korabeli elemzők sem egyenlő súllyal szerepeltetik ezt a gondolatkört írásaikban, később pedig, a marxista esztétikához igazodó, hatvanas évekbeli magyar recepció szellemi termékei időnként egyenesen megfeledezni látszanak a fenti triász némelyikéről. A probléma természetesen több irányban is bővül a mű megírása óta eltelt hatvan-egynéhány év recepciótörténetében: a nemzeti-univerzális, avagy erdélyi-nemzeti jelentéshorizont napjainkban újult erővel tört a felszínre,⁷ a regény–emlékirat műfajtipológiai dichotómia

pedig folyamatosan foglalkoztatta a kritikusokat a kezdetektől napjainkig.⁸ Ezek a tények legalábbis gyaníthatóvá teszik, hogy a mai kritikus is épp e két problémakör, a műfaj és a közösség-metaphorika jelentéshorizontjában talál a mű olvasása során majd – a maga számára – érvényes kérdései lehetőségeket.

Tagadhatatlan az első világháború előtti évtizedek magyar íróinak Franciaország iránti elemi vonzalma. Az is bizonyos, hogy e vonzalom legalább akkora erővel hatott Kuncz Aladárra is, mint magára Adyra. Ő maga úgy fogalmaz, hogy valósággal szenvedélyévé vált – többi magyar társával együtt –, hogy a „francia irodalom és egyáltalában Franciaország kultuszában mindig újabb és újabb területeket”⁹ fedezzen föl. Korai levelei is sorra erről a rajongásról tanúskodnak, melyekben többször is „kultúrtestnek”¹⁰ nevezi azt a közeget, amellyel kapcsolatba lépve (kérdés, miképpen lehet egy metaforával perszonifikált kapcsolatot teremteni) „általános, derűs életbéke szállt” belé, „mely szelíd fénnel világít be mindent, s előre megvilágítja”¹¹ útját, melyen haladni fog. Érdekes, hogy ugyanebben a levélben (melyet első párizsi tartózkodása során írt barátjának, Laczkó Gézának) szimbolikus „megszületéséről” is szól: „[T]ehát tudatom veled, hogy megszülettem – 1909. jún. 30-án. Aki azt mondja, hogy 86. jan. 1-ben, az hazudik. Eddig mondjuk, hogy az aranytóban vagy akárhol a fenében voltam, szóval nem éltem, most kezdem a boldog csecsemő éveket és szívom Párizs anyám isteni keblét.”¹² Érdekes mindezt megkülönböztetett figyelemmel kísérni, hiszen sajnálatos módon „Párizs anya emléi” nem sokáig kínálták éltető italukat: a *Fekete kolostor* első lapjain már arról értesülünk, hogy a Monarchia és Szerbia hadba lépéséről egy kis breton faluban tudomást szerző Kuncz ettől fogva úgy érezte: „a háború kísértete” mellé szegődött, s azóta – tizenhat éve (vagyis 1930–31-ben) – „egy percre sem” hagyta el. „Vége volt – írja – gondtalan életemnek. Vége a fiatalságnak. Úgy éreztem, hogy huszonnyolc évemmel *befejeztem az életemet*, vagy legalábbis befejeztem egy régi életmódot, régi világot.” (Fk 6.)

Két – pontosabban három – metafora kerül ilyen módon tekintetünk elé, melyek Kuncz fő művének folyton ismétlődő elemei, és egyben szervező erőivé is válnak: a „test”, a „születés” és – legfőképpen – a „halál” szóképei ezek. A francia kultúrával találkozó, és így metaforikusan újjászülető (pontosabban megszülető) író, aki rajongásában mintegy „testületileg” is egyesül a francia „kultúrkorpuszal”, a háború kitörése utáni napokban hirtelen elszigetelődik az éltető „anya”-, „gazda”- (nevezzük, ahogy akarjuk) testtől: boldogan megtalált identitása pillangóként röppen tova görcsösen merev marikaiból. Hirtelen a „rongyosok, kitagadottak és megalázottak” (Fk 20.) menetében találja magát, olyan emberek között, akik korábban „Párizs nemzetközi forgalmát becsületesen, sőt sokszor kitűnő és pótolhatatlan munkaerővel szolgálták ki; gyermekeik francia iskolába jártak, nekik maguknak talán fele-

ségük francia nő volt. De voltak e menetben olyan átutazók is, akiket Franciaországnak a világ minden táján kidobolt szépségei, Párizs műveltsége, gyönyörű múzeumai, kertjei, szíves emberei csalogattak ide. Átutazók, rajongók, akik francia könyvekből, a francia történelemből hallottak e nép szellemének liberalizmusáról.” (Fk 20.) Az ilyen módon a tökéletes véletlenszerűség nyomán kialakuló tömeget a nép megvetése, szidalmi követték mindenhová. A „hivatalos francia felfogás szerint” „szemetet” alkottak, akiket a lehető legbiztosabb módon kell elszigetelni a francia „nemzettestől” (Fk 70.). A közvetlen cél nyilván a „jeu de représaille”, vagyis a megtorlási játék a túszként és fogolyként kezelt ártatlanokkal, ám a hatalom szándékait igazoló retorika minduntalan a „test”-ként felfogott nemzet felületéről leválasztandó parazitákat láttatott ezekben a szerencsétlenekben. A németekkel és kollaboránsaikkal, akik – nyilván nem egyedi esetről van szó – az ideiglenes perigueux-i fogolytáborban agitáló francia pap szerint „az emberiség ellenségei” (Fk 83.), e retorika szerint voltaképpen maga az emberiség áll, élén az igazságért és a demokráciáért harcoló francia nemzettel (ugyanaz a retorika árasztotta el melleleg a monarchiabeli és a német lapok hasábjait is, csak fordított szerepbe helyezték a részt vevő feleket).

Nem kell tehát túlzott szentimentalizmust látnunk Kuncz „halál” metaforájában, ha arra gondolunk, hogy „a nagy forradalom és íróin át megszeretett francia nemzet eszményített képe” (Fk 83.) hullott darabjaira akkor, amikor nekifeszült a „valóságos”, a magát és ellenségeit is valamiféle „test”-ként láttató, a Franciaországban rekedt, többnyire franciabarát tömegeket a „Blut und Boden” által megszervezett organizmus szerves részeinek tekintő, az ezeket az embereket igazságtalanul kirekesztő és igazságtalan, kegyetlen szenvedésekben részesítő nemzet képével (amely ugyancsak metafora, nyilván nem a „nemzet” tette mindezt).

A kirekesztettség világa mindenestre hátborzongató. Egyre-másra tűnnek fel a már-már tipikusan beckettinek látszó figurák, a tudatukban hasadást szenvedő „őrültek”, kik közül némelyik prófétának (Bistrán Benedek), a másik Istennek képzi magát (Sarkadi bácsi). Megint mások a baglyok nászánál is hátborzongatóbb látványt produkáló homoszexuális lelki „hajótöröttek”, vagy egyszerűen csak egy női alkattal megvert férfi (Herz), vallásos képzelgésekbe menekülő „csöndes” bolondok (Tutschek), haldokló fogolytársaik értéktárgyaival kufárkodó szélhámosok (Vantur Jakab), a torz énképét hatalmaskodással és kegyetlenkedéssel kompenzáló, ám rendszeresen nevetség tárgyává váló „adminisztrátor”, majd az Ile d’Yeu-i citadella embertelen katlanjában mindenki, aki tudatát kétségbeesett testi vagy „szellemi” gyakorlatok kaparászásaival kívánja felismerhető és valósághoz tapadó állapotban tartani¹³ (ezekről a kísérletekről szól az egész huszadik fejezet, a *Fenyegető örvények* – a citadella Foucault számára valóságos paradicsom lett volna).

Ebben a világban nem uralkodnak a korábbi ismert rendteremtő, logosz-képző erők. A világ átláthatatlanná vált, a noirmoutier-i kolostor lakói szerint „már nem is emberek csinálják ezt a háborút, hanem az magától forog, mint szabadjára eresztett, óriási, embert őrítő malomkerék...” (Fk 630.) Másutt úgy fogalmaz Kuncz, hogy sorsunkat „rajtunk és elképzeléseinken kívül álló erők intézik” – egy olyan világban, mely a vártorony alá hanyatló katlannal látszik azonosnak, „ahol céltalanul és vég nélkül, ránk nézve ismeretlen ritmus parancsa szerint, óriási, vak erők” törnek egymásra, és „ütődnek” „vadul egymásba...” (Fk 313.) Még ugyanezen az éjszakán bontakozik ki Kuncz szemei előtt „egy új élet”, egy „új világ” képe, vagyis „régien”-jének elvesztése, „szakadozó öntudatának” hangja, valamiféle „megnyugtató, szánakozó nyomorúság” akkor, amikor „szembe találta” magát saját magával. (Fk 319.) Egészen különös látomás volt ez, amely arra döbbenetete rá, hogy míg fogolytársai önfeledten ünnepelték reflektálatlan, valósnak hitt „igazi Én”-jüket, addig „az ő igazi lényük a halott Én [volt], amely vigasztalódva, élvezetet keresve idegen sorsokhoz könnyen társul, és a képzelet világában ott-honosan vándorol, de a boldogság és a tiszta megelégedés mezőire már nem téved soha”. (Fk 320.)

Ebben a kozmoszban nem hallható semmiféle nyugalmat vagy békességet, meghittséget kínáló Ige, ezzel szemben nagyon is jelen van benne a Clemenceau által szimbolizált pusztító, romboló, „szétdobáló” diabolosz. Nem lényeges, hogy mik voltak a francia elnök eredeti indítékai, mert ettől függetlenül illeszkedik a foglyok – és így a fikció – kozmológiájába az alakja: „[Mindez lehetséges], de mi, a fogsági életnek rémekkel és torzképekkel telített légkörében, nem ilyen képet alkottunk róla. Szemünkben ez az aggastyán a vak gyűlöletnek, a vérengző vágynak megtestesülése volt, aki szív és lélek nélkül csak a bosszú és pusztítás művének él. Borzalmas elképzelésünkben eggyé vált a céltalan öldöklés démoni szellemével, aki elfelejtette már azt is, hogy élet van a világon, és csak pusztítani akar a pusztításért, gyilkolni a gyilkolásért. [...] Hátha nem is ember, hanem a tehetetlen öregség sátáni szelleme?” (Fk 507.)

A szétesésnek ez a szimbóluma telepedett a foglyok – és köztük Kuncz – tudatára is, ami aztán olyan erejű nyomást fejtett ki, hogy félő volt: az egységnek hitt öntudat hamarosan porszemekre hullik szét. Kuncz is táncolt az örület határán, szétesni készülő öntudatának darabjai között egy időre meglazultak a kapcsok, méghozzá a háború eme démonának álmoképszerű hatására. Ez az álom valóban szimbolikus értékű volt (mellesleg érdekes próza-poétikai kérdéseket vetne fel az „álom a fikcióban” jelensége). A fentebb idézett toronybeli látomás után a beszélő öntudat szétforgácsolódásának talán utolsó előtti stádiumát jelöli, amely mintegy kifeszített időpillanatként *azóta is tart*,¹⁴ és éppen Clemenceau-val, a „céltalan öldöklés démoni szellemével” kerül összefüggésbe. Erdei mulatság képei jelentek meg ugyanis az elbeszélő

álmában, gyermekkori emlékek, hajukban virágfüzért hordó kislányok, velük kötekedő és játszó, virágdobáló kisfiúk. Egyszer csak előbújt a közeli erdőből az öreg Sarkadi bácsi (ő képzelte magát istennek), kezében izzó rás-polyt tartott (talán stilizált szurony?), amellyel szúrta és égette a jajveszékelő, sikítózó gyermekeket. Ám az öreg ábrázata hirtelen megváltozott, amikor a jelen levő álmodó felé fordult: ettől kezdve „a tüzes vas felett a kísértő, üldöző Clemenceau-arc jelent meg... Erre riadtam fel.” (Fk 511–512.) Mintha csak az ismerős arcú Sarkadi bácsi által szimbolizált – igaz, érthetetlenül kegyetlen és kiszámíthatatlan – isten alakját végérvényesen felváltotta volna a tökéletesen idegen diabolosz, a Clemenceau figurájában képiesített halál-diktátor, a tökéletes rendetlenség és kiismerhetetlenség, a pusztító metaforája. Mintha csak Julien Benda 1927-ben keletkezett művének, a *La trahison des clercs*, vagyis az *Írástudók árulásának* mottóul idézett első mondata csengene itt vissza fülünkbe a két figura helycseréjekor: „A világ egy nagy transzcendens igazság hitének hiányában szenved.”¹⁵

Függetlenül azonban az álom mindenfajta értelmezésétől, az tény marad, hogy az elillanni készülő tudat és a Clemenceau által szimbolizált démonikuság (amely más esetekben a „háború” metaforájával egyenértékű) szoros kapcsolatban állnak egymással. Ettől kezdve a fogság „történelmi” pillanatait jelentő, az emberségért, egységes énképért, öntudatért vívott harc eszközei, vagyis az olvasás, az emlékek felidézése, az álmodozás értelmetlenné és erejüket vesztetté váltak: „maradt csak a hideg víz, séta, beszélgetés, kártya, sakk, evés és néha a bor állati önkívülete.” (Fk 516.)

A fikció világa mindenesetre oly komor, hogy nem sokat változtat rajta az a tény sem, amely szerint Kuncz és társai az internáltság éve alatt találkoztak emberséges franciákkal is, mint például Guillaume őrmesterrel, aki a kezére adott civil foglyokban nem ellenséges fantomokat, hanem bajba jutott embereket látott. Georges káplár, a „dosztojevszkiji vezeklő”, vagy éppen a hazatérő Kuncznak még Franciaországban bőséges lakomát és kényelmes fekhelyet biztosító „öregúr” (Fk 599.) is ebbe a – nem túl népes – csoportba tartoznak, ám alakjaik a fikció kozmológiáján nem változtatnak semmit: ideig-óráig enyhítenek a szenvedésen, de nem változtatnak a kiszolgáltatottság tényén, nem képesek kijátszani (vagy ellensúlyozni) az idegen és beláthatatlan erők uralmát (hiszen maguk is alá vannak vetve azoknak).

(*A műfaj mint túlélési stratégia I.*) Az azóta is minden pillanatban a meghasadás rémével fenyegető „szív” (*phrenesz, phrén*) azonban talált – legalább – két metaforikus fogódzót, melyekben megkapaszkodhatott a könyörtelenül áramló idő és rend-telenség folyamában. Az egyik – látszólag – maga a „feljegyzések” műfaja, a másik pedig a „fekete barát” alakja.

Tudjuk, hogy az internálás éveiben Kuncz rendszeresen készített feljegyzéseket, „rögzítette a fogolyélet eseményeit, felvázolta sorstársainak portréját,

néhány mondatban beszámolt lelkiállapotáról”.¹⁶ E feljegyzések közül válogat 1920-ban a *Nyugat* hasábjain¹⁷ (a mű későbbi fejezeteit kitevő egyes részleteket azonban csak 1925-től közli¹⁸). Ám ezekre a feljegyzésekre nem utal explicit módon magában a *Fekete kolostorban*, csak az alcímmel. Elbeszélés technikája azonban éppen a tárgyszerűség, dokumentum jelleg imitációjára épül, többnyire időpontok pontos megnevezésével („délután kettőkor elmentünk sétálni”), vagy az események epikus szálának szenvtelen megidézésével. Görömbei András ezt a jellegzetességet „alapréteg”-nek nevezi, mely „szociográfiai pontosságú tényanyag”, „dokumentumszerű eseménytörténet”.¹⁹ A naplószerű pontosság imitációját az elbeszélő múlt időben mondja el, időnként világosan különbséget téve az elbeszélés időpontja és az elbeszélte történet ideje között („akkor legalábbis ezt hittük”; „[s] amelynek sötétsége azóta sem tudott lelkemből teljesen elfoszlan”). Az elbeszélő időnként reflektál a múlt dokumentumaira, de mindvégig arra törekszik, hogy a múlt dokumentum jellegét hangsúlyozza, és azt a lehető legpontosabban igyekezzék helyreállítani (l. a fent idézett Clemaceau jelenetet). Ezzel azonban a fikció és a referencialitás olyan határterületét alkotja meg, amely kezdetől fogva gondot okozott az elemzőknek, és amelyet többnyire a „regény” mint abszolút fikció és „napló” (avagy „emlékirat”) mint referenciális valóságúság szétválasztásával avagy egységesítésével fogalmaztak meg. Az elbeszélő ugyanis egyszerre törekszik arra, hogy az önmagával folyamatban egyesülő, az elbeszélővel identikus „self”-dokumentumot úgy alkossa meg, hogy az egyúttal a fogolytábor rekonstruált (vagy annak bemutatott) fikciós világának szerves része is legyen. Ezzel egyszerre kíván eltávolodni és azonosulni is a megkonstruált világban szereplő én alakjától, alakjával. Ezért az imitált referencialitás kettős erővel tör be a fikció világába: a foglyok világa egyfelől dokumentum jelleggel kerül bemutatásra, másfelől pedig azonosság tételeződik az elbeszélő „én”-je és az általa elbeszélte „én” között, megfelelő az odaértett olvasó elvárásainak, vagyis annak az igénynek, hogy a történetet „hiteles” személy mondja el (más szóval annak az elvárásnak, hogy az, aki most beszél, olyan alak legyen, aki valóban „ott járt”). Babits Mihály,²⁰ Járósi Andor,²¹ Kosztolányi Dezső²² vagy éppen Reményik Sándor²³ mind „regény” és „napló”, „fikció” és „referencialitás” fogalmai között dilemmáznak, én azonban úgy vélem, hogy az irodalom areferencialitásának nézőpontjából másfajta műfaji hagyományok ötvözetét kapjuk meg az alcím és az elbeszéléstechnika átgondolásakor: az egyik a naplóregény, a másik pedig az emlékező (önéletrajzi) regény műfajáé.

Az alcím „feljegyzések” megjelölése annyiban különbözik a „napló-jegyzetek”-től, hogy ez utóbbi írója a nyilvánosság – színlelt – kizárásával csupán önmagának ír, ezzel szemben az előző sem explicit, sem implicit módon nem zárja ki a nyilvánosságot, sőt, esetenként talán az in-scriptio, vagyis a dávidi „miktám”-ok, „sztélográfiá”-k²⁴ megörökítési, bevésési igényével lép fel –

éppen a lehető legnagyobb nyilvánosság számára készülve monumentumot (valamiféle egzakt emlékművet) állítani a „történetek”-ről. Megörökített időpillanatok valamiféle transzparensévé kíván válni azáltal, hogy a naplójegyzetek közlés módjához hasonló módon az empirikus valóság sajátos illúzióját alakítja ki, ezzel dokumentumként hat.²⁵

Ám ezen a ponton meg kell válnunk a naplóregény sajátosságainak bemutatásától: a naplóregény ugyanis határozottan nem retrospektív természetű narrációval kívánja hitelessé tenni mondandóját (amelyet „már-már a művészi megformáltságot elimináló időbeli közvetlenséggel és érzelmi-értelmi spontaneitással”²⁶ tesz). Kuncz műve világosan kivehető távlatból közelít a múlt „fölvésett” dokumentumaihoz, és ezzel a retrospektív narratív formával az önéletrajz elbeszéléstechnikáját követi. Az elbeszélő ezzel azonban automatikusan olyan pozícióba kerül, amelyből – minthogy visszatekint – egyszersmind átrendezi, szelektálja, értelmezi, sőt: újraértelmezi a múltat. Az önéletrajzíró egy már megélt életszakasz ismeretében tekint hátra (vagy inkább „le”) a különféle belső krízisek, törések történetére, melyek egyúttal nyilvánvalóan egzisztenciális kapcsolatban vannak az elbeszélő énjével, vagyis: az elbeszélés „hőse” és az ezzel össze nem tévesztendő narrátor énje között implicit módon azonosság (vagy legalább folyamatosság) tételeződik. Ám az önéletrajzíró a naplójegyzetek írójával szemben félig-meddig kienge di a kezéből azt a jogot, hogy énjét világos és empirikus határvövekkel kirkott úton tartsa megjeleníthetőnek: az emlékezés, a múltértelmezés és az emlékező szubjektum folytonos dialógusban állnak egymással, folyamatosan alakítva is egymást, éppen az odaértett olvasót zárva ki ebből a folyamatból, mert önnön írásának hitelességeért csakis önmaga kezeskedhet az elbeszélő, és kell is hogy kezeskedjen, hiszen a befogadó részéről valóban a valósághűség és az őszinteség igénye merül fel irányában. Így azonban zárt világba lép: szubjektivitásán nem mutat túl semmiféle empirikus(nak tartható) tény, így önmaga megragadásának lehetősége is folytonosan kicsúszik kezei közül.

Éppen ezért tekinthetjük Kuncz művében a naplójegyzetek és az önéletírás műfaji sajátosságainak ötvözetét olyanfajta funkciónak, amely a visszatekintő metaforikus „szempár” számára a különféle feljegyzések, in-scriptiók monumentumait állította fel jelzőoszlopokul – éppen saját maga számára –, hogy önnön szubjektumának megragadhatósága ne váljék lehetetlenné az önéletírás sajátosságai által teremthető örökös bújócska miatt.

Mindezt valószínűleg a személy-én, a self szétfeszülésének (vagy szétesésre készülésének) tematizált megjelenítése, vagyis explicit elbeszélése tette szükségessé. Úgy látszik, mindez lehetetlen anélkül, hogy a nyelv közvetítő ereje megkérdőjelezhetetlen maradjon (annak kell maradnia, hogy menedéket nyújthasson), valamint anélkül, hogy a nyelv sziklavára mögé húzódó elbeszélő ne venné körül magát ezen kívül még a naplójegyzetekből ismert empirikus útjelzőkkel, helyesebben (vagyis más metaforával) szólva: a történet megörö-

kített (és nem pusztán a „self” emlékezetére bízott) momentumainak szinte műemlékszerű védőbástyaival is. Mindez azonban nyilván arról is árulkodik, hogy az így elbeszélésbe foglalt élmény nem pusztán kellemetlen, kényelmetlen, de mégis szükségszerűen adódó valamiként tűnik föl, hanem egyenesen valami rettenetesként, olyasfajta eseményként, ami talán nem is pillanatszerűen, mégis érthetetlenül, a döbbenet erejével lepte meg az elbeszélőt, amelyen éppen ezért valahogyan mindenképpen *túl kell lenni*, hiszen enélkül a létezést látszik fölszámolni. A személy-én megragadhatóságának lehetetlenné válásától rettegő elbeszélő ilyenformán a másutt már Babel-élménynek nevezett határhelyzet²⁷ megfogalmazását keresi, éppenséggel újra csak felhasználva az ott már említett logosz-diabolosz metaforika lehetőségeit is.

Kuncz Aladár világa elsősorban a „kultúrtest”-ből való kivettetésével, az azzal való azonosulásból származó – amely számára valamiféle „általános, derűs életbéké”-t jelentett, „mely szelíd fénnel” világított be mindent, s „előre” megvilágította életét – fényt-hozó rend-vízió eliramodásával törött darabjaira, és egyúttal maga után hagyta a rendetlenség és kiúttalanság fent elemzett – a háború (vagyis a történelem) által szállított vagy közvetített – képeit.

(Az újrafogalmazott kollektivitás mint túlélési stratégia II.) Romain Roland-ról szóló esszéjében 1921-ben Kuncz úgy nyilatkozik, hogy „az ötéves háború oly mély szakadékot vert a háború előtti fejlődés és a háború utáni élet közé, hogy az a generáció, mely magát akkor joggal hihette a műveltség és a modern szellem leghivatottabb közvetítőjének a jövővel kapcsolatban, megrendülve és elkábulva áll ma eszmék és értékek borzasztó hulláhegyén és hasztalan keresi cselekvési energiáját, amelynek löktetését eszméi adták egykor.”²⁸ Két évvel később keletkezett Osvát-tanulmányában azonban már képes valamiféle irányt szabni a korábban tehetetlen „cselekvési energiáknak”: „Ma úgyszólván nincs egyéni élet – írja –, csak közélet. A történelmi levegő, a közéleti vonatkozás lelki életünknek és egyéni sorsunknak legrejtettebb zugaiba is beszüremkedett. [...] Gondolkodásmódunknak ez a történeti és közéleti árnyalata egyrészt közvetlen múltunknak higgadt szemlélőjévé tesz, másrészt mai szellemi munkánknak megadja a maga korszerű sajátosságait.”²⁹ Ezekkel a mondatokkal a rég ismerősnek vélt világ által maga után hagyott úrt egy újabb „eszme” kialakulófélben levő képével látszik pótolni, a kollektivitás valamiféle alakzatával, amelyet később a transzilvánizmus névvel nevez meg.³⁰ Hasonló folyamatnak lehetünk tanúi magában a regényben is. Míg az előbbi mozzanathoz a halál metaforái kapcsolódtak, addig e másikhoz újra a „születés” és a „test” képe társul majd.

Először a Noirmoutier-ből tovább induló foglyok „teikhoszkópiája” során körvonalazódik határozottan az új metafora néhány implikációja: „[...b]ensőkben szokatlanul nagy kincset viszünk innen magunkkal. *Egyéniségünknek csak cifra díszzeit, érvényesülő vágyainkat, dölgyfűket és önzésünket hagytuk itt, de helyette megtaláltuk az egységesítő szeretetet. Nem nyolcvan ember, csak egy sors, egy rendeltetés indul itt ki a kapun, a nyolcvanból, az ezerből, a milliókból egygyé forrott ember, a mindenkiben és csak a mindenkiért élni tudó egy lélek...* Szegény rongyosok légioja, akikre a jövő fényes palástja vár.” (Fk 374–375.)

Már itt feltűnővé válik a kunczi közösség és az újszövetségi „Krisztus-teste” – „keresztség” metaforika, valamint a mindkettőhöz szorosan hozzákapcsolódó „újjászületés” toposz (íme az újabb születés élménye, amely alább explicite is megfogalmazódik majd...). Úgy látszik, mintha Noirmoutier és maga a szenvedés az újszövetségi „újjászületés fürdőjével” (*lutron palingenesisz* – Tit 3,5; *lutron tu hüdatosz* – Ef 5,26) állna analóg viszonyban, a közösség-ben való lét újfogalmazódása pedig magával az újjászületéssel, az „ó-ember” – „új-ember” (Róm 6,6 – *palaiosz anthróposz*) kapcsolatával. Az újszövetségi szövegek ugyanis a Krisztusba való „bemerítkezés”, az alámerülés során történő megtisztulás és aztán az új életre, a megújulásra, vagy új teremtményként való megjelenésre való újjászületés metaforikájával (Róm 6,1–11) képesítik a keresztség és az egység gondolatait. Hasonlóan a noirmoutieri kolostorba „alámerülő”, egyéniségük „cifra díszzeit”, „dölgyfűket” és „önzésüket” „otthagyo” internáltak további útjához, akik végül is valamilyen egységes korpuszban, az „eggyé forrott” emberben és a „mindenkiben és mindenkiért élni tudó egy lélek”-kel átítatva haladtak tovább, a Korinthusiakhoz írt első levél 12,13 is úgy fogalmaz, hogy „mi [akik hiszünk Krisztusban,] mindannyian egy Lélekben és egy testbe *merítettünk be*”, a Galátaiakhoz írott levél 3,26 szerint pedig „mindannyian Krisztusban merültetek alá”. A Rómaiakhoz írt levél 6,3–4,6 is erről a szimbolikáról tanúskodik: „[m]i, akik a Krisztus Jézusba merítettünk be, az ő halálában merültünk alá. A keresztség által ugyanis eltemettünk vele a halálba, hogy amiképpen Krisztus feltámadt a halálból az Atya dicsősége által, úgy mi is új életben járjunk. [...] Hiszen tudjuk, hogy a mi ó emberünk megfeszítettet vele, hogy megsemmisüljön a bűn hatalmában álló test, hogy többé ne szolgáljunk a bűnnek.”

Nyilvánvaló, hogy nem állítható fel a két könyv képeinek „teológiai implikációi” között párhuzam (sőt, inkább ellentét látható: Kuncz önmegváltásról, a Biblia pedig isteni eredetű megváltásról beszél), ám nem is ez a cél: a metaforika hasonlósága nyitja meg ugyanis számunkra a kunczi közösség egyik értelmezési lehetőségét, amelyet a következő szakasz alapján tovább bővíthetünk: az Ile d’Yeu-i citadellából sétaútra induló, majd az út során egy borjút világra segítő csoport borozgatása után fogalmazódik meg határozottan az egység metaforája a regényben, ám tovább is bővül a metafora jelentésköre:

Valaki elkíáltja: „fekete barát”. Az őrült Tutscheknek ez a rejtelmes kifejezése szájról szájra jár. De most nincs megrázó, borzalmas sejtelen benne. Ellenkezőleg, vidáman s mind nagyobb, győzelmesebb erővel cseng. A „fekete barát” most megoldott, felszabadító rejtélynek látszik szemünkben. A „fekete barát” új, általunk sohasem ismert lény, aki most született vagy akinek a születéséről most támadt először öntudatos fogalmunk.

A fekete barát gyűjtött pénzt szegény Tutscheknek. A fekete barát mentette ki azelőtt Bistránt a katonák kezéből. A fekete barát már hónapok óta, talán évek óta velünk, bennünk van. Olyan, mintha mi volnánk, de mégis több, sokkal több. *Számára nincs fogság, elnyomottság, mert mindent szabadon megcsinálhat. Ha egyesek közülünk betegek, ő mindig egészséges. Ha egyesek gonoszok, ő mindig jó. Ha egyesek meghalnak, ő mindig él...*

Fekete barát? Oly mindegy, hogy hívják! De van, él, lélegzik, alkot, cselekszik. Nem beszéltünk össze, hogy megteremtjük, nem álltunk össze, hogy egységet kialakítsuk. Jelszavakkal, rábeszéléssel ilyen teremtményt nem lehet világra hozni. A sok szenvedés a szívek kéréget elvásárolta, s egyszerre a sok szív összeforrott, hogy együtt és egyben dobogjon. Megszületett az új lény. A világra jött, mint ahogy ma a borjú kibomlott anyja méhéből. Talán azért sírtunk, nyögtünk, tépelődtünk és gyötrődtünk, hogy fájdalmunk méhe megcsülje őt, a száz- és ezerkarú, a száz- és ezerlelkű s mégis embert...

A fekete barát, a fekete barát! Már nem is sejtelen, nem is öntudat, hanem vidám, boldog útem. A ránk boruló sötétségben világít, mint földöntúli fény, és harsog, mint égi kürt... (Fk 436.)

A továbbiakban két szempont alapján vesszük bővebben is szemügyre a „fekete barát” metaforáját: az első a metaforának a mű tágabb kontextusában betöltött funkciója, a második pedig a „fekete barát” metaforika belső, logikai szerkezete. E két szemponthoz rögvess hozzárendeljük az első világháború utáni Magyarországon megfogalmazott, hatalmi szóval „pártfogolt” nemzet-narráció (mely egyetlen metaforában sűrűsödik össze: a nemzet mint test) nyelvben (vagy társadalomban) betöltött szerepét, valamint ennek a „nemzet”-metaforikának a belső szerkezete is alaposabb vizsgálat tárgyává válik. Az így adódó alapkérdés főként az lesz, hogy miféle hasonlóságok és különbségek tárthatók így fel Kuncz kollektivitást jelölő metaforája, valamint a kor uralkodó nemzet-narrációja között.

(A funkció elemzése) Elsősorban az válik feltűnővé, hogy Kuncz a „fekete barát” alakjában az általa újrafogalmazott közösségnek kifejezetten transzcendens kiterjedést ad: „Olyan, mintha mi volnánk, de mégis több, sokkal több. *Számára nincs fogság, elnyomottság, mert mindent szabadon megcsinálhat. Ha egyesek közülünk betegek, ő mindig egészséges. Ha egyesek gonoszok, ő mindig jó. Ha egyesek meghalnak, ő mindig él...*” Az általa imaginált korpusz túlnő az egyén határain, képességein (és alapvetően minden kvalitásán), ezzel pedig elsősorban a szabadság, az örökkévalóság, a sérthetetlenség illúzióját kelti a „fekete barát” „tagjaiban” (a „melosz” – végtag – értelmében vett tagokban).

Ugyanakkor úgy látszik, az előzővel egyenértékű az a tény, hogy az így létrejött új lény nem pusztán a szabadsággal, hanem ezen túl a rendteremtő erő

lehetőségével is elkápráztatja a benne levőket: „Talán azért sírtunk, nyögünk, tépelődünk és gyötrődünk, hogy fájdalmunk méhe megszülje őt, a száz- és ezerkarú, a száz- és ezerlelkű s mégis embert...” A szenvedés – és ezzel együtt az ebben kimerülő élet is – hirtelen értelmet nyer (teljesen idegen módon a fikció logikájától), de más megvilágításba kerülnek az egyén gonoszai is, hiszen „ha egyesek gonoszok, ő mindig jó”.

Nem csoda hát, ha az ilyen módon újra megtalált rend és értelem, a „nagy transzcendens igazság hité”-nek (Benda) visszanyerése a fryei apokaliptikus képek újabb sorait kapcsolja a „barát” alakjához: „A ránk boruló sötétségben világít, mint földöntúli fény, és harsog, mint égi kürt...”

A „fekete barát”-nak a regény fikciós struktúrájából kilépő alakja ezek alapján legyőzni látszik a teret és az időt, a halált és a fogságot, valamint a káoszt, a kiismerhetetlen, idegen világ imaginációját. Van keletkezés-mítosz, emellett pedig határozottan küldetési jelleg ismerhető fel az alak funkciójában: létezése súlyt és értelmet ad a hozzá tartozónak és szenvedéseinek. Éppen ezért a kunczi „fekete barát” a regény fikciójának tágabb kontextusán belül a transzcendenciát és a logoszképző erőt képviseli, segít *túl-lenni* a fikció által kérlelhetetlenül megalkotott rendetlenség és démonikusság vízióján, sőt, valamiféle metaforikus bárkaként a „hozzá tartozókat”, „benn levőket” éppen saját maga által menti át már akkor és ott valamiféle rend uralta látomás megnyugtató világába.

Ugyanakkor hasonló funkciója van a nyelv tágabb horizontjában a „nemzet”-ben levés metaforikájának is, amellyel kapcsolatban Tzvetan Todorov úgy fogalmaz, hogy „[a családdal szemben a nemzet] elég nagy [korpusz] ahhoz, hogy az egyéneket a végtelen kiterjedés [„infinite size”] illúziójával ajándékozza meg.”³¹

Ma már kevesen vitatkoznának azzal a gondolattal is, hogy a különböző (főként a mindenkori hatalom által sugallt) nemzet-megfogalmazások határozottan „szakrális karakterűek”.³² A „rendetlenség és a halál” víziójának kettős fenyegetése elől való menekvés gyanánt a különféle nemzet-narrációk hasonló folyamatokat teremtenek: „ezek közül az egyik – amint azt Debray látja (helyesen) – az idő lehatárolása (delimitation in time), avagy az eredet kijelölése (assignation of origins), méghozzá a *Bárka* értelmében. [...] Ez a kezdő avagy kiindulópont az, amely lehetővé teszi a rituális ismétléseket, az emlékezet (memory), az ünnepség (celebration) és az emlékűnnep (commemoration) ritualizációját – röviden: az összes olyan mágikus magatartási formát, amely az idő visszafordíthatatlanságát igyekszik legyőzni.”³³ Debray, a (hetvenes években még) fiatal francia gondolkodó a második alapító lépést egy zárt terület lehatárolásában látja (sokakkal megegyezően³⁴), ahol a szakrummal való találkozás mehet végbe,³⁵ amelyet ő a *Templommal* hoz kapcsolatba. Az így kijelölt territórium nem feltétlenül a korpusz kiterjedésének határait jelöli (igaz, maga a korporális metaforika feltételezi a test határvonalait

is). Debray megfogalmazása igen plasztikus, talán ennek tudható be, hogy manapság már szinte senki sem szalasztja el az alkalmat, hogy őt idézze annak a már szinte közhelyszámba menő kijelentésnek a kapcsán, amely szerint a nacionalizmus retorikájának egyik fő szövege az ember idő- és térbeli korlátainak átlépését célozza meg.³⁶

Mivel pedig voltaképpen minden (vulgáris) nemzet-megfogalmazás szimbolikus karaktere a fenti sémát követi, ezért azok a *nyelv tágabb kontextusából emelkednek ki ugyanúgy, mint ahogyan a „fekete barát” alakja a regény fikciójának kontextusából: a történelem rettenetének, a rendetlenség és a halál (vagyis a múlt idő) fenyegetésének ellenében fogalmazódnak meg.*

Mindkét metafora (ti. a „fekete barát” és a „nemzet” szakrális megfogalmazásának egyetlen „test” metaforába sűrítése) ugyanannak a jelenségnek a megnyilatkozási formája, méghozzá azé a visszacsatolása, amely az *ironikus fikciós módból a mitikusba mutat vissza*. Kuncz „fekete barát”-ja a maga tökéletes szabadságával, időt és teret leküzdő paramétereivel, a szenvedésnek és az életnek értelmet adó rendteremtő erővel nem pusztán a hőrozt szerepeltető románcba, hanem egyenesen az istenek létezőként bemutatott mitikus fikciós módba emeli a mű reménytelenségbe és értelmetlen szenvedésbe taszított pharmakoszait – hősé mégsem ők válnak, hanem az új metafora maga, az „új lény”, amelynek szimbolikus karaktere az emberi alapvágak (Frye-nál bemutatott) beteljesedései által rajzolódik ki. Az ironikust a mitikusba juttató elrugaszkodás lendületét nyilvánvalóan valami határozottan kirajzolódó, fogalmi úton mégis elég nehezen megragadható határhelyzet ereje adja – olyanfajta modern *sensus numinis*nek³⁷ lehet ezt a jelenséget tartani, amelyben Istenről egy árva szó sem esik (vagy legalábbis nem kell[ene], hogy essék).

Egy tágabb kontextus határvonalain belül ugyanez az esemény játszódik le a nemzet metaforikus korpuszán belül, amely annak az egyénnek a számára nyújt menedéket, aki joggal érezhetné magát az életbe „ártatlanul” „belevett” áldozatnak, aki ki van szolgáltatva az idő és a tér könyörtelen korlátainak, az élet céltalanságának. Aki ezeknek a tapasztalatoknak a nyomása alól könnyű menekvést keres, annak (nem egészen) ingyen szolgáltatja a hatalom által preferált korporális nemzet-metaforika a túlélés eszközeit: a „bárkát” és a „templom”-ot.

Mindezekon túl valami hasonló retorikus jelenség tanúja lehet a csodálkozó szemlélő akkor is, amikor olyanfajta nemzet-metaforika jelenik meg a színen, amelyben az adott korpusz imaginatív határvonalait az elszenvetett „csonkítás” megélése villantja fel addig még nem látott fénnel. Ez a fajta retorika – amint ez alább még bővebben is elemzésre kerül – olyanfajta történelmi szituáció kárvallottjának mutatja a népet, amely igazságtalan, és amelybe a nép perszonifikált figurája valamiféle pharmakoszként került bele. Szenvetéseit semmiképpen sem érdemelte meg inkább, mint bármely

másik, amelyiknek ilyesmiben nem volt része, így voltaképpen maga is valamiféle ironikus tragédia szálnalmas sorsú szereplője. Mindez éppen a korporális nemzet-metaphora erejének megkérdőjeleződésével kellene hogy járjon, ám érdekes módon a történelmi tapasztalat mást mutat: az ilyen módon jelentkező határhelyzetről való elmozdulást többnyire a korpusz afirmációja adja majd, aminek számos módja létezik.

Mindezek alapján világos, hogy az egyetlen korpusz metaforájába sűrített szakrális nemzet-narráció szerkezete olyan, hogy az általa megtalált (vagy felkínált) identitás fokozottan ki van szolgáltatva a történelem szétforgácsoló erőinek. A „regere fines” hatalmi aktusa által kijelölt térréteg és a nép képének összekapcsolásából adódó egységes entitás, valamint a rend-vízió másik oldalát adó, a transzcendenssel kötött „szövetség” ismertetőjegyei ugyanis – annak ellenére, hogy az idő (és a halál) legyőzésének illúziójával ajándékozzák meg a nép korpuszához tartozókat – mégiscsak ki vannak szolgáltatva az értelmezhetetlen eseményeknek, nevezetesen a szakrális territóriumtól való elszakításnak, vagyis az exiliumnak (ez voltaképpen a „csönkítés” epikus kifejtése), a fogságba ejtés avagy vivés borzalmainak, amelyek minden esetben diabolikus képekkel és valamiféle határelmény nyomaival társulnak.

Ám amíg a zsoltáros kétségbeesett kiáltására: „vajon eltaszította-e Isten a népét?”³⁸ a bibliai elbeszélés még képes a maga vonatkoztatási rendszerében Isten alakjához társítható reménység-alapot találni,³⁹ addig abban az Európában, amelyben – egy bizonyos értelemben – „a nacionalizmus átvette a válás társadalmi szerepét”,⁴⁰ az első világháborúban elszenvedett vereség individuális és kollektív kollapszusok sorát indította el, amelyek aztán igen sajátos túlélési stratégiák megszerkesztésére sarkallták az azokat elszenvedőket.

A „fekete barát” és a „nemzet-korpusz” közötti párhuzam azonban nem jelenti azt, hogy a kétféle metaphora-használat közé egyenlőségjelet lehetne írni – nemcsak hatásuk, hanem belső logikai szerkezetük különbözősége miatt sem.

(A korporális nemzet-metaphorika és a „fekete barát” szerkezeti elemzése – kultúrtörténeti kitekintéssel) Az első világháború traumáján átesett Magyarország politikai hatalma igyekezett olyan szimbólumokat teremteni, amelyek egyfelől értelmet adtak a (különben értelmetlen) szenvedésnek és az áldozatnak, másfelől pedig újrafogalmazták a nemzetben levés lehetőségeit, valamint a történeteket a nemzeti mitológia rendjébe igyekeztek beágyazni. A különböző monumentumok talapzatain megjelentek az ősmagyarok szimbólumai a turanizmus „nagy nemzeti öntudatot” erősítő (avagy megalapozó) jelképeivel (éppen a korabeli szupernacionális pánszláv és pángermán mitológiák ellensúlyozására),⁴¹ a háborúban elesett katonák emlékére a „hős” különféle típusai (az áldozat értelmes voltát sugallva, valamint a történelmi kontinui-

tás érzékeltetésére többnyire 48-as öltözetben), a különféle nemzeti allegóriák, időnként Hungária istenasszony alakjával keverhető módon, mivel a nemzet emberalakos szimbólumai mindig női ábrák voltak, de előfordultak totemállatok is, főként a turulmadár. A katonák „a faj” idealizált modelljeként, a nőalakok pedig vagy a nemzet ideáltipikus ábráiként, vagy pedig az isteni gondviselés, a nemzeti igazság avagy küldetésesség szimbólumaiként léptek a nézőközönség elé. Az egyes történelmi témákat (főként az eredetmítoszra utaló ábrákat) feldolgozó munkák pedig a nemzet örök létébe vetett hitet erősítették, valamint a korporális metaforikának azt a jellegzetességét fogalmazták meg, amelynek során az egy korpuszba tartozók nem pusztán térben, de időben is kiterjedő testként tartoznak össze. Az emlékműállítás rítusa ráadásul olyasfajta társadalmi funkcióval is bírt, amelynek segítségével lehetővé vált „bizonyos csoportok számára, hogy önmagukat szimbolikus-ornamentális módon ábrázolják, mint egy rendezett és esztétikus világ képviselőit. Az emlékmű és a körülötte lévő tér e rítusok által mintegy »megszentelt« helyé válik.”⁴² (Kiem. V. Gy.)

Látható tehát a hatalom abbéli szándéka, hogy a kollektivitás szimbólumaival a közösséget egy olyan szubjektumképző rendszer egységében fogja össze, amely az egyén önazonosságának érdekeit alárendeli a közösséggel való azonosulás érdekének, ám mindezért cserébe az egyén kényelmes identitást, értelmes történelmet, valamint (virtuálisan) leküzdött időt és teret kap cserébe. Tévedés lenne azonban azt gondolni, hogy az effajta hatalmi szándék kizárólag önnön érdekeit és igényeit kívánta kielégíteni a műemlékállítási propaganda által.

Egész kötetet lehet ugyanis megtölteni az úgynevezett „Trianon-irodalom”-mal, amelyben a kor irodalmi művei éppen annak az igénynek a jelzései, amelyet a hatalom ebben az esetben határozott társadalmi elvárásként is értelmezhetett. Az így született szövegek között alig van olyan, amelyik – az emlékművekhez hasonlítható metaforikus szerkezettel – ne valamiféle korpuszként, perszonifikált lényként jelenítené meg a magyarságot vagy Magyarországot kesergéseiben.

Tanú erre Babits *Gondolatok az ólomgömb alatt* című esszéje, Juhász Gyula *Bús magyar éneke* című verse, Móricz *Kesergője*, de Krúdy *Utolsó garabonciása* is. Kosztolányi nem beszélt ugyan a hazáról mint korpuszról, mégis egy teljes ciklust, a *Jajveszékelőt* zengi be a teljes identitásvesztés kétségbeesett hangján.

Ezek a művek – sok más társukkal együtt – a húszas évek magyar irodalmi elitjének szellemi nyomorúságát rajzolják az olvasó elé: olyasfajta átható vágy nyilatkozik meg bennük, amely a közösségbe-tartozás élményének kimondását célozza meg, és sok esetben ennek az első világháború előtti elmulasztását vagy negligálását is felpanaszolja. A legtalálóbban talán mégis Karinthy *Levél* című rövid kis írása ad számot arról az élményről, hogy a kimondhatatlan metafora korábban értelmetlennek avagy magától értetődő-

nek tűnt – esetenként éppen a „kozmpolitizmus” avagy az individualizmus zaja nyomta el –, míg „most” (Trianon után) már csak annyit mondhatna ki, hogy „valami fáj, ami nincs. [...]kinek levágták a kezét és a lábát, sokáig érzi sajogón az ujjakat, amik nincsenek. Ha ezt hallod majd: Kolozsvár, és ezt: Erdély, és ezt: Kárpátok – meg fogod tudni, mire gondoltam.”⁴³

Kissé ironikus mindebben az, hogy az első világháború előtti írók „kozmpolita” avagy „individualista” hitvallásai éppen annak a szakrális nemzet-narratívumnak a veszélyeit igyekeztek kikerülni, amely a háború után elemi erővel készült magába szippantani a korabeli írógárda maradék erejét is. A *Nyugat* indító számaiban egyre-másra születtek azok a cikkek, melyekben a szerzők világosan látták a „haza” metaforika hatalomnak való kiszolgáltatottságát. Adyn kívül nemcsak Schöpfung – aki „nagyhangú politikusok magántulajdonának” nevezi a „hazafiságot”, amelyet a XX. század elejére már „magán-, párt- és osztályérdekek takarójává”⁴⁴ prostituáltak –, vagy Ignó – aki szerint a „nemzet” avagy a „haza” fogalma elsősorban „hatalmi kérdés”, s amelyeket nagyon is könnyű egyesek „egyéni vagy kereseti vagy foglalkozási vagy osztálybeli érdekének szűkebb körére korlátozni”⁴⁵ – gondolkodott így, hanem rajtuk kívül voltaképpen a fenti felsorolásban részt vevő teljes írógárda is.⁴⁶

Mindezekről függetlenül úgy látszik, hogy az első világháború után szinte antropológiai sajátságként jelentkező, test-metaforika által megfogalmazható közösség-élmény a „csonkítás” imaginatív aktusa által megmutatkozó, korábban tudomásul nem vett erejének megtapasztalása kis időre sokakat (majdnem) magával rántott: ez az élmény azonban később – többnyire – erőteljes értelemteremtő „küldetéses” metaforika megteremtésében, vagy éppen valamiféle neoklasszicista versnyelv kialakításában szublimálódott.

Kuncz azonban már-már a próféták örökébe lépett azzal a móddal, amelylyel kísérletet tett arra, hogy újfogalmazza közösség és egyén viszonyát. Az ő „fekete barát”-ja a transzilvánizmus első megfogalmazásaival rokonítható nemzetek feletti entitás, és azzal együtt, hogy elsősorban a tragikus ironikus fikciós mód által teremtett démonikus és diabolikus világkép transzcendencia-pótló alakja – a fikció logikájától idegen módon, de ezzel is hangsúlyozva valamiféle, korábban már említett *határélmény* mindent meghaladó, logosz-képzésre sarkalló erejét –, már magával a perszifikált, „testies” formájával is azt mutatja, hogy valami meghaladott, de szükségképpen újrafogalmazandó közösség-élmény szolgálatába is kíván állni.

A *kunczi transzilvánizmus irracionális, misztikus szellemi tere és a „fekete barát” alakja közötti rokonságot* (valamint az ezektől való idegenkedés okait) elég érzékletesen szemlélteti az a *Nyugat* hasábjain kibontakozó vita is, amely az erdélyi gondolat irodalmi megnyilatkozásainak értékelése kapcsán robbant ki a harmincas évek közepén. Először Jancsó Elemér nevezi az 1919 után alakuló Reményik és Áprily költészetében feltárló erdélyi-gondolatot „a leg-

szebb, de egyúttal legvalószínűtlenebb életprogram⁴⁷-nak. Szerinte „[a]zok, akik 1918 után mégis a régi »transzilvánizmus« multba vesző »lelkiarculatát« próbálják több-kevesebb »költőiséggel« élénk vetíteni, csupán a mát, a háború utáni »erdélyiséget« akarják igazolni a multtal és mithoszteremtő lázadásukban kénytelenek a történelem hideg, de letagadhatatlan tényei felett is átsiklani.” Azok a versek, amelyek eme szellem irányítása alatt születtek, Jancsó értékelésében „az új életbe nehezen beilleszkedő és a régít elfelejteni nem tudó középosztály elintellektualizálódásának és önmagába zárkózásának voltak [...] első megindítói”. Később Jancsó véleményével vitatkozva maga Babits közöl nagy hatású és vitaindító tanulmányt, amelyben a transzilvánizmust úgy értékeli, hogy azt „történelmi szükségszerűség hozta létre, és nemes lelkesedés fűti”, és amely „nem elzárkózni, hanem gazdagítani akar: erdélyiségében magyarságát őrzi és Európát gazdagítja. A transzilvánizmus a politikán túl és minden politika dacára kulturális nemzeti érzést jelent mely nem szétválaszt, hanem összekapcsol; az európai nacionalizmus formái között ez egyike a legszabadabbaknak és legemberibbeknek.”⁴⁸ Babits gondolatai aztán újabb megnyilatkozásra készítették Jancsót, *aki ezúttal – e tanulmány szempontjából – kulcsszavakat vetett papírra: „[v]an egy képzelt, romantikus, irracionális és mithikus transzilvánizmus, amely éppen ideológiai és művészi tisztázatlansága és igényei miatt lehet veszélyes és káros.”*⁴⁹ Egészen csipős Szentimrei Jenő Jancsót illető kritikája, ám a harmincas évek közepén zajló erdélyiség-viták egyik legértékesebb hozzászólása, ezért is szükséges hosszasan idézni:

Egészen nevetséges, hogy Jancsó ideológiai és művészi szempontból pontosabb megfogalmazását sürgeti a transzilvánizmusnak, a „képzelt, mithikus, romantikus és irracionális” transzilvánizmus helyett. Az írás gyakorlat, nem elméleti megfogalmazások sorozata. Az író csinálja és nem magyarázza a transzilvánizmust, tehát nem is lehet kötelességé tenni, hogy pontos megfogalmazását adja. Ez az irodalomtörténész feladata volna, lévén az ő mestersége az irodalmi tények összegezése és rendszerbefoglalása. Aki pedig nem tudja levonni a „misztikus és irracionális” megnyilatkozásokból a konkrétumok körvonalait, amint az Babitsnak kapásból sikerült, az ne nevezze irodalomtörténésznek magát.⁵⁰

Szentimrei érzékenyen reagál az irodalom azon jogára, hogy azt a – különben is „csak” imaginatív módon létező – „hullahegy”-et, amelyet „eszmékből és értékekből”⁵¹ hordott össze a háború, egy másik imagináció segítségével takarítsa el az alkotni készülő „cselekvési energiák” útjából. Másodsorban arra a tényre is reflektált, hogy az erdélyiségnek – amely létezésének első évtizedében, Tolnai Gábor szavaival élve „romantikus, [...] szubjektív transzilvánizmus [volt], mely [...] szinte kizárólag irodalmi síkon élte ki magát”⁵² – nincs határozott arculata, légies, metaforikus jellegénél fogva több

irányból is értelmezhető, de a békés együttélés hirdetői számára alkalmas arra, hogy ideológiai határok („fines”) nélkül válják összekötő erővé.

A fentiek alapján nehezen volna tagadható, hogy a *„fekete barát”* alakja értelmezhető a transzilvánizmus egyik alap-metaforájaként is. Ennek ellenére egyetlen magánlevélen, amelyet Krenner Miklós írt a betegeskedő Kuncznak, amely szerint „nekünk Erdély fekete kolostor”,⁵³ valamint Babits egyik indirekt utalásán kívül⁵⁴ (mindkettő 1931-ben született), senki sem írta le hivatalos orgánumban ezt az allegorikus azonosítást, aminek főként az erdélyi magyarságot megosztó – főként Kuncz halála utáni – ideológiai okai voltak. Éppen ennek a szellemi skizmának a légkörét idézi az a tény, hogy 1934-ben Tolnai Gábor már azt is határozottan ki merte jelenteni, hogy „[e]bben a sorsszerűség teremtette irodalmi tudatban született [ugyan] meg *A fekete kolostor* is, bár sem mondanivalóban, sem stílusban nincs köze a transzilvanizmushoz”.⁵⁵ Tolnai az általa már veszélyesen ellenőrizhetetlennek látott „irodalmi” megfogalmazású „erdélyiség” hatóköréből kívánta kivonni Kuncz már akkor is kanonikusnak számító művét, követve a Jancsó által is kitűzött célt, nevezetesen a transzilvánizmus „objektív”, pontosabb, deskriptív jellegű megfogalmazását, amely a poetikus helyett egy empirikus tudás-paradigma számára tenné ezt a – különben alapvetően metaforikus szerkezetű fogalmat – elérhetővé. Mintha csak Platón ideális államvezető filozófusainak félelmei fogalmazódtak volna meg újra, akik úgy tarthatták, hogy a költők nem a „bölcsség” által (*szophia*), hanem valami természeti adottságnál fogva (*phüszzei tini*), a jövőmondók és jósok (*theomanteisz kai hoi khrészmódoi*) gyanús és ellenőrizhetetlen „átlelkesültségében” (*enthusziazdzontesz*)⁵⁶ alkotnak. Úgy látszik, a transzilvánizmus metaforájának néhány év alatt megtörtént ilyesfajta – az „ideológiai” tisztázás és lehatárolás (vagyis „definitio”) szándékait magán viselő – felszámolási kísérlete és a *Fekete kolostor*hoz kapcsolódó „kánonmentő” szándék (és később más ideológiai tartalmak) egyszerre igyekeztek elfedni a kunczi mű „transzilvánista” olvashatóságát.

A rendkívüli népszerűségű *Fekete kolostor* központi metaforájaként előbukkanó „fekete barát” figurájának tartózkodó fogadtatása azonban egyéb okokra is visszavezethető. Az általa úrafogalmazott közösség-metaforikának egyik jellegzetessége ugyanis az, hogy – az újszövetségi Krisztus-teste metaforika egyik alapvonásával párhuzamosan, mely szerint nemcsak az egyének összessége él Krisztusban, hanem Krisztus is teljes egészében benne él az egyénben („élek többé nem én, hanem él bennem a Krisztus” – Gal 2,20) – egyenlő alapra helyezi az egyén önmagával való azonosulásának és a közösséggel való azonosulásnak az érdekét,⁵⁷ hiszen a szöveg szerint „a fekete barát [...] bennünk van”, ugyanakkor a fekete barát „olyan, mintha mi volnánk, de mégis több, sokkal több”.

Ennek a párhuzamnak azért van jelentősége, mert Frye a közösségben levés metaforáját kétféleképpen látja megfogalmazhatónak. Az egyik a „kirá-

lyi metafora" („royal metaphor”)⁵⁸ (például „Hitler utakat épít”⁵⁹), amely az egyén önazonosságának érdekét („identity as”) alárendeli a valamivel való azonosulás érdekének („identity with”), míg a másik – amelyet ő az újszövetségi Krisztus-teste metaforikával mutat be – „*egyenlő alapra helyezi a valamivel való azonosságot és az önmagával való azonosságot*. [...] A közösség, mellyel ő [ti. az egyén] azonos, immár nem olyan egész, melynek az egyén része csak, hanem az egyénnek magának a másik oldala, lényének másik, szerves része. Az egyén itt nem a társadalmi testben találja meg a beteljesedését, s a metafora immár nem az egységesítés, hanem a teljes decentralizálás metaforája lesz: a test egésze teljes minden egyénben.”⁶⁰

A hatalom által a nemzet-korpuszban felkínált identitás metaforahasználata a „királyi metaforá”-t idézi, míg Kuncz egység-közösség látomása a második mintájára épül fel. Tragikus történelmi tény, hogy a „fekete barát”-féle közösség-megfogalmazás teljesen erőtlen maradt ama másikhöz képest. A hagyományos korporális metaforika hitele – a dialektikus gondolkodás számára – az első világháború sokkoló élményének hatására megingott ugyan, ám nem a dialektika diadalmaskodott. A társadalmi és a hatalmi elvárások sajátos konstellációjában újjászülető, affirmatív jelleggel újrafogalmazott nemzet-korpusz mítosz épp elég szolgáltatást nyújtott a nagyközönség számára az identitásképzés megkönnyítésével ahhoz, hogy ne a „fekete barát”, hanem egy egészen másfajta retorika explikálja önnön metaforikájának konzekvenciáit. Ez a történet pedig még ma sem zárult le.

1 POMOGÁTS Béla, *Kuncz Aladár*, Bp., Akadémiai, 1968.

2 L. i. m., 181. Rougemont kritikája a *Nouvelle Revue Française*-ben jelent meg 1937 novemberében. Az idézet a 145–146. lapról származik. Magyarul az Erdélyi Helikon 1938. évi kötetének 134–135. oldalán található (A „*Nouvelle Revue Française*” Kuncz Aladár „*Fekete Kolostor*”-áról címen).

3 Idézi POMOGÁTS, 181.

4 Uo., 181–182.

5 L. Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Bp., Helikon, 1998, 40.

6 L. Erdélyi Helikon i. h., 134. Rougemont rövid kritikájának befejező szakaszában nagyon szellemesen fogalmaz: Kafka *A perével* kapcsolatban annak a véleményének ad hangot, mely szerint „[e]z a könyv egy kissé egy ember parabolája, akit üldöz és elejt az a sok névtelen zsarnokság, mely annyira elszaporodott a mi századunkban, hogy hamarosan mindnyájan letartóztatásba kerülünk. Ez a huszadik

század lidércnyomása. Az állam diadala az ember fölött.” (135.) A francia kritikus írásában az állam voltaképpen a „névtelen” kollektivitás szimbólumaként olvasható, mely egy pusztá metafora nevében hajszolja kétségbeesésbe az egyént az öt potenciálisan elérő szenvedések értelmetlenségével és „névtelenségével”. A *pert* innen visszaolvassva nyeri el a harmincas évek francia recepciója számára Kuncz könyve is a helyét. Ám mégis meg kell említenünk, hogy az egyén identitását a kollektivitásban elimináló (vagyis egyszerre „a maga határain túlvivő” és ezzel a lépéssel egyúttal „meg is szüntető” [az *elimino* ige eredeti jelentésének megfelelően]) metaforahasználatot nem explikálja, hanem egy újabbal, az „állam”-éval helyettesíti ez a kritikai nyelv. Nincs szó tehát még a nyelv retoricitását felismerő reflexiókról, ám Rougemont megállapításai mégis járható hídnek bizonyulnak a harmincas évek és saját korunk kultúrtörténeti pillanatainak pillérei között.

7 L. GÖRÖMBEI András, *A Fekete kolostor* = *Uó, Az szavak értelme*, Bp., Püski, 1996, 57–68.

8 Az egyes vélemények ismertetésére nem itt, hanem az adott problémák kifejtésénél keríték majd sort.

9 L. KUNCZ Aladár, *A fekete kolostor – Feljegyzések a francia internáltságból* (a továbbiakban Fk) – Bp., Szépirodalmi, 1975. – 5. A továbbiakban az Fk rövidítés után található szám e kiadás oldalszámát jelöli.

10 Lásd az 1909-ben Párizsból Laczkó Gézához írott levelét (= Kuncz Aladár: *Levelek [1907–1931]*, Bukarest, Kriterion, 1982, 6.): „Előre féltem attól a pillanattól, mikor le kell válnom erről a kultúrtestről...”, valamint az 1910-ben Párizsból Ady Endréhez írott levelét (i. m., 9.): „És lassanként bontakozik ki előttem az egész gyönyörűséges francia kultúrtest, s a felfedezőik gyönyörűségével zabálom minden szépségét...”

11 L. uo., 6.

12 L. uo.

13 L. „Herr Klopfer is a lélekben megrendültek közé tartozott, mint amilyenek nagyjából már mindnyájan voltunk.” (Fk 520.)

14 „Az a rettenetes éjszaka is, amelyben először néztem szembe az örület rémével, s amelynek sötétsége azóta sem tudott lelkemből teljesen elfoszlani, különös összefüggésben volt a halálnak ezzel az öreg, kérlelhetetlen diktátorával.” (Fk. 507–508.)

15 Az idézet Renouvier-től származik = Julien BENDA, *Az írástudók árulása*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 1997, 84.

16 POMOGÁTS, i. m., 147.

17 KUNCZ Aladár, *Fogsági feljegyzésekből*, Nyugat, 1920, 9–10. szám.

18 Ezeket Pomogáts Béla felsorolja a már többször idézett művében a 148. lapon.

19 L. GÖRÖMBEI, i. m., 60.

20 „Nem a regény eszközeivel előállított látszat hat itt rám, hanem az átélt és visszaélt valóság. Napló-érték: följegyzések és emlékiratok állnak itt előttünk. De ez a naplóérték nem csorbitja a regényértéket.” B. M.: *Fekete kolostor* = Erdélyi Helikon, 1931, 419.

21 „Mi is ez a könyv? Regény? Alcíme: feljegyzések a francia internáltságból. Minden sora megtörtént valóság, szereplői saját nevükön szerepelnek; közülük eggyel-kettővel ta-

lálkoztunk is. Mindakettő. Igaz, hogy megtörtént események, szinte naplószerű feljegyzések sorozata ez a könyv, de regény művészi kompozíciójánál fogva.” JÁROSI Andor, *Kuncz Aladár: Fekete kolostor*, Pásztortűz, 1931, 310.

22 Szerinte a mű „naplók, a művészet minden igénye nélkül, pusztán a közlés kedvéért íródott magánlevelek” sora, amivel az író olyan hatást ér el, amilyet „a regényíró [...] csak bonyolultabb eszközökkel érhet el, mert tudjuk, hogy ez a valóságban nem igaz, csak képzeletben az.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Fekete kolostor*, Nyugat, 1931, I, 819.

23 „Mi ez a mű? »Wahrheit und Dichtung?...«” REMÉNYIK Sándor, *Fekete kolostor, gondolatforgácsok Kuncz Aladár művéről*, Napkelet, 1931, 838.

24 A „miktám”-szó (valamint annak görög változata, a „sztélográfia”) kizárólag a Zsoltárok könyvében található meg (I. Zsolt 15,1; 55,1; 56,1; 57,1; 58,1; 59,1). Valószínűleg a héber „kátáv” (írni) igéből származik, de érdemes még megemlíteni, hogy maga a „miktám” a Talmudban már „benyomás”-t, „impresszió”-t jelent. Az alexandriai hagyományt követő Septuaginta fordítói nyilván közelebb álltak még a megfejtéshez, mint mi, és nem véletlenül fordították a szót „oszlopfelirat”-nak, Hieronimus pedig ennek nyomán „inscriptio”-nak. Az írás a (kőbe való) bevéséssel kezdődött, Dávid (avagy utódai) ráadásul jól látható helyre, oszlopokra helyezte (vagy helyezték) el a bevésett szövegeket. Könnyen meglehet, hogy a dávidi oszloppálítás – a kor uralkodói gyakorlatához hasonlóan – a Dávid saját hatalmi érdekeinek megfelelő „etnikai egység” megfogalmazásához szükséges reprezentációs kísérlet (valamiféle szimbolikus manipuláció) alapjául szolgált, ám Kuncznál ilyenmiről nyilván nem beszélhetünk, noha a „műfaj” sugall valami ilyesmit. Megfontolandó ugyanis az a gondolat, hogy a „transparentia” („megvilágító” erejénél fogva erősen didaktikus szándékot kell feltételeznünk a „feljegyzések” műfajában, még akkor is, ha Kuncz – a mű megjelenésétől fogva mindenki egybehangzó véleménye szerint – nem használta fel a háborús téma által tálcán kínált demagógia lehetőségeit. Azokat

valóban nem használta fel, ám az általa emelt „sztelék” mégis egy új közösség-metaphora megfogalmazásához szükséges „hiteles szubjektum” megalapozását – is – hivatottak megteremteni, nyilván valami másfajta kollektivitás jogosságának megkérdőjelezésével együtt.

25 A napló műfajával kapcsolatban I. Porter H. ABBOTT, *Diary Fiction: Writing as Act*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1984.

26 Pozsvai Györgyi megfogalmazása = POZSVAI Györgyi, *Visszanéző tükörben – Az Álmodó álmodója ezredvégi olvasata*, Bp., Argumentum, 1998, 21.

27 Lásd a *Túl(-)élő reménység: Vázlat a sensus numinis retorikájáról* (Hitel, 1999. május) című tanulmányomat, amelyben a Rudolf Otto-i *sensus numinis* retorikájának egyik alapelemévé az általam Bábel-élménynek nevezett hátrahelyeztetet teszem.

28 Nyugat, 1921, I, 860.

29 Osváth Ernő műve, Nyugat, 1923, 11–12. szám.

30 Az *erdélyi gondolat Erdély magyar irodalmában* című tanulmányában, amely a Nyugat 1928. évi 20. számában jelent meg, Kuncz Aladár világosan körvonalazza is a transzilvánizmus általa megértett eszméjét. Úgy fogalmaz, hogy „[e]z a kis országrész minden tekintetben annyira lenyűgözően érdekes, hogy egy nagy világszülyedés esetén a maga egészében meg kellene őrizni az istenek múzeuma számára, mint a föld és az emberiség történetét a maga kicsiségében is legteljesebben kifejező remekművet”, vagyis első alapelemként Erdély világot leképező szimbolikus karakterét kell kiemelni. Másodjára pedig – Erdély természeti szépségének ugyancsak szimbolikus érvényre emelése után – azt írja: „De hogy Erdély természeti képe minden különfélesége és szeszélyes alakulatai mellett is meg tudta őrizni a maga elbűvölő és különleges összhangját, úgy azoknak a népeknek is, amelyek itt valamelyes hatalmat megszilárdítani, valamely műveltséget felépíteni akartak, hivatásuk szerint mindig keresniük kellett az ellentétek felett egy összefogó, egységesítő eszmét, – különben könyörtelenül elvesztek.” Ezek szerint a transzilvánizmus kunczi változata a nacionális ellentéteteken átívelő, Erdélyben élő népeket egyetlen

egységbe fogó eszme, amely a túlélést biztosítja. Ez az eszme természetesen nem más, mint „nemzetek, vallások, világszemléletek, népi szokások, társadalmi osztályok és külső hatalmi érdekek bölcs és eszes kiegyensúlyozása”.

31 Tzvetan TODOROV, *On Human Diversity. Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought* (ford. Catherine PORTER), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1994², 174.

32 Regis DEBRAY, *Marxism and the national question*. *New Left Review*, no. 105. 1977. szeptember-október, 26. Idézi: Timothy BRENNAN, *The national longing for form = Nation and Narration*, szerk. Homi K. BHABHA, Routledge, London and New York, 1999 (első kiad. 1990), 51. Ugyanakkor Hans Kohn szerint – aki a modern nacionalizmus elemzéseit is összegzi – a modern nacionalizmus három elemet vett át a héber Biblia mítoszanyagából: „a választott nép gondolatát, a múlt emlékeztetőnek és a jövőre irányuló reménység egy közös készletének hangsúlyozását, és végül a nemzeti messianizmust.” (*Nationalism: Its Meaning and History*, New York and Cincinnati, Van Nostrand Company, 1965, 11. – a szakaszra utal Timothy BRENNAN is, i. m., 59.)

33 Debraytól idézi: BRENNAN, i. m., 51.

34 L. például Pierre BOURDIEU, *Az identitás és a reprezentáció* (Világosság, 1988. aug.–szept. 642–644.) című cikkét, aki a „regere fines” mágikus aktusát elemzi, amelyben szerte a megszentelt és a profán, a nemzeti és az idegen, a belső és a külső különválasztása jön létre, amely ugyanakkor vallásos aktus, és „a legmagasabb tekintéllyel fölruházott személy, a rex” hajtja végre... (lásd i. m., 642.)

35 L. BRENNAN, i. m., 51.

36 Így tesz Homi K. BHABHA a *Dissemination* című fontos tanulmányában = *Nation and Narration*, 294. A szöveg magyarul is megjelent a THOMKA Beáta által szerkesztett *Narratívák* 3-ban. A kötet címe: *A kultúra narratívái*, Szeged, 1999, 89. (ford. SÁRI László). Sári fordítása kissé eltér a fent közlöttől. Meg lehet még említeni Benedict ANDERSON-t is, aki mára már ugyancsak klasszikus művében fogalmaz hasonlóképpen. L. Uő, *Imagined*

Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London, Verso, 1983, 19., de Ernest GELLNER is ugyanerre a jelenségre figyel fel a *Notions of Nationalism* című tanulmánykötethez írott előszavában (szerk. Sukumar PERIVAL, CEU Press, Budapest–London–New York, 1995, 2–4.)

37 Lásd a 27. jegyzetet.

38 Lásd a 74., 76., 77. zsoltóárokat.

39 Lásd a Hóseás könyvét: „De mégis anyyi lesz Izrael fiainak száma, mint a tenger fővenye [...]. És megtörténik majd, hogy ahol az mondatott nekik: nem vagytok az én népem ez mondatik nekik: Élő Istennek fiai. 1, 10–12.”

40 BRENNAN, i. m., 59., de ugyanerre a jelenségre utal HANKISS Elemér is a *Nemzetvallás* című tanulmányában = *Monumentumok az első háborúból*. Bp., Corvina, 1991, 64–90.

41 L. SZABÓ Miklós, *A magyar történeti mitológia az első világháborús emlékműveken* = *Monumentumok az első világháborúból*, 46–63.

42 S. K., *A nemzeti emlékmű és a nemzeti tudat változásai* = *Monumentumok...*, 11.

43 KARINTHY Frigyes, *Levél*. Nem is tudom, tragikomikus vagy csak tragikus-e az a tény, hogy ugyanez a szerző az, aki 1911-ben egy Schönher Károly-dramáról írt recenziójában éppen a következőket emelte ki: „Schönher lelkünkhez azon az oldalon próbál közeledni, ahol érzékenységünk aránylag a legtompább: különösen legtompább korunkban – a kollektív érzések oldaláról. Humanista korunk az egyénnel annyit foglalkozott, hogy azok az érzések és gondolatok, melyek az »emberiség« fogalma köré nőttek valamikor, szubjektíve alig hatnak már (pedig bizonyos, hogy valamikor igazi könnyeket tudtak ejteni az emberek a haza sorsán, s homályosan emlékszem még, hogy tizenhat éves koromban egyszer reggel, az ágyban hangosan fölsírtam arra a gondolatra, hogy nem boldog a magyar).” (A tanulmány címe: *Hit és haza...*), Nyugat, 1911, 21. szám.

44 L. SCHÖPFLIN Aladár, *A két Vörösmarty*, Nyugat, 1908, 11. szám.

45 L. IGNOTUS, *Hagyomány és egyéniség*, Nyugat, 1908, 2. szám.

46 Lásd Babits *Transzylvanizmus* című recenzióját (Nyugat, 1931, 21. szám), ahol úgy fogalmaz, hogy „[mi] mindig a kultúra függetlenségét hirdettük a politikával szemben, s elsőbbségét a »határok és hazák« hatalmi ideológiája fölött.” A sort itt nem szaporítom tovább, Babits sokak nevében szól.

47 L. JANCsó Elemér, *Erdély irodalmi élete 1918-tól napjainkig*, Nyugat, 1935, 4. szám. Jancsó szerint a transzilvánizmus „Áprily verseiből inkább mitologikus és parnasszista köpenyben lép elénk, Reményiknél egy »új lelkiség« humanista bélyegét hordja.”

48 BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1938, 8. szám.

49 JANCsó Elemér, *Néhány szó a »megtámadott erdélyi irodalomról«*, Nyugat, 1935, 8. szám. Jancsó e helyütt egészen nyilvánvalóan a kunczi, áprily-i, reményiki transzilvánizmust támadja.

50 SZENTIMREI Jenő, *Az erdélyiség vitája*, Nyugat, 1935, 9. szám.

51 Lásd a 28. jegyzetet.

52 TOLNAI Gábor, *Az erdélyiség fordulóján*, Nyugat, 1934, 6. szám.

53 KUNCZ Aladár, *Levelek...*, 262

54 Lásd Babits *Transzylvanizmus* című recenzióját, Nyugat, 1931, 21. szám.

55 TOLNAI, i. m.

56 PLATÓN, *Apologia*, VII, B–C.

57 Erre a jellegzetességre már Benedek Marcell és Reményik Sándor is felfigyelt. (L. BENEDEK Marcell, *Kuncz Aladár: Fekete kolostor*, Protestáns Szemle, 1931, 565–567., valamint REMÉNYIK, i. m., 840. Itt csak Reményik velős konklúzióját idézem: „Jellemző, hogy ezt a kollektív ideált éppen az az író alkotta meg, aki regényében az egyéni színek végtelen variációját láttatta s a személyiségek légóját vonultatta fel. Nagy kiegyenlítődést jelent az ő gondolata. Egyén nélkül nincs kollektivitás, kollektivitás nélkül nincs egyén.”

58 Northrop FRYE, *The Great Code: The Bible and Literature*, H. B. Jovanovich, New York, 1982, 99.

59 Frye példája, uo.

60 Northrop FRYE, *Kettős tükrök*, ford. PÁSZTOR Péter, Bp., 1996, 180–181.

JÁSZBERÉNYI JÓZSEF

„Az Ember áll százmillio Én-ből”
(Egy fontolva haladó szabadkőműves polihisztor,
filozófus: Aranka György)

A felvilágosodás kori magyar kulturális élet egyik legismertebb szervező-egyénsége a polihisztor, „Erdély Kazinczyja”,¹ Aranka György volt. E dolgozatnak nem célja a szakma előtt viszonylag ismert életpálya követése, vagy a biográfia radikális újraírása, avagy a rendkívül alaposan feldolgozott társaságszervező tevékenység ismertetése. A fő cél néhány olyan, eddig publikálatlan szöveg és adat közlése, amelyek Aranka György más, lehetséges arcainak kontúrjait hozzák létre. Munkám ugyanis a szabadkőművességre vonatkozó, ma hozzáférhető adatokat gyűjti össze, politikai és tudományos nézeteiből, filozófiai és esztétikai vélekedéseiből válogat, annak reményében is, hogy elősegíti a majdani teljesebb Aranka-kutatást.

A válogató jelleget a bemutató-bevezető szándék és a tanulmány terjedelmi korlátai mellett az is magyarázza, hogy Aranka életműve sokkal nagyobb terjedelmű annál, amennyit ma ismerünk belőle. Például a jelentős méretű erdélyi Aranka-gyűjtemény darabjaihoz Kolozsváron csak részben tudtam hozzájutni: az Akadémiai Könyvtár Levéltárában és az Egyetemi Könyvtár Kézirattárában. Utóbbi helyen létezik egy katalógus, amely az onnan eltűnt anyagok listáját tartalmazza. Ezek (Mihály Judit kézirattáros felvilágosítása szerint) feltehetően a Román Állami Levéltár kolozsvári fiókjában vannak, amelynek kutatására 1999 végén kaptam engedélyt. Ez 2000. áprilisi kiutazásomkor már nem volt érvényes, így még a katalógusokat sem nézhettem meg. 2001 tavaszán, második erdélyi kutatóutamkor beletekinthettem az ott lévő Aranka-anyagokba, de azok számozása eltérő, és mennyiségük csekélyebb az említett katalógus cédulákkal jelölt vélhető tartalmához képest. A pontosság kedvéért fontos megemlíteni, hogy a kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattárából a következő Aranka-manuscriptum-csomagok hiányoznak:

Aranka György gyűjteménye (a továbbiakban A. Gy. gyűjt.) RR. köteg 2945; A. Gy. gyűjt. QQ. köteg 2944; A. Gy. gyűjt. MM. köteg 2942; A. Gy. gyűjt. LL. köteg 2941; A. Gy. gyűjt. KK. köteg 2940; A. Gy. gyűjt. HH. köteg 2939; A. Gy. gyűjt. GG. köteg 2938; A. Gy. gyűjt. EE. köteg 2937; A. Gy. gyűjt. CC. köteg 2935; A. Gy. gyűjt. BB. köteg 2934; A. Gy. gyűjt. Z. köteg 2933; A. Gy. gyűjt. Y. köteg 2932; A. Gy. gyűjt. X. köteg 2931; A. Gy. gyűjt. V. köteg 2930; A. Gy. gyűjt. U. köteg 2928; A. Gy. gyűjt. T. köteg 2927; A. Gy. gyűjt. S. köteg 2926; A. Gy. gyűjt. Q. köteg 2924; A. Gy. gyűjt. P. köteg 2923; A. Gy. gyűjt. O. köteg

2922; A. Gy. gyűjt. N. köteg 2921; A. Gy. gyűjt. L. köteg 2919; A. Gy. gyűjt. J. köteg 2917; A. Gy. gyűjt. I. köteg 2916; A. Gy. gyűjt. F. köteg 2914; A. Gy. gyűjt. E2 köteg 2913; A. Gy. gyűjt. Curiosa 2985; A. Gy. vegyes jegyzetei 1766k. 2982; A. Gy. gyűjt. Derék emberek életei 2981; A. Gy. gyűjt. Székely vonatkozású s egyéb történeti és vegyes jegyzetek 2967; A. Gy. gyűjt. Versek. 2963; A. Gy. gyűjt. II. darab 2958; A. Gy. gyűjteményének a Jankaich László ajándékából kikerült töredékei 2954; A. Gy. gyűjt. 2952; A. Gy. gyűjt. ZZ. köteg 2947; A. Gy. gyűjt. TT. köteg 2946; A. Gy. gyűjt. Dk. 2911.

1. Aranka György mint szabadkőműves

Kortársa, Székely Márton szerint Aranka életének egyetlen külföldi útján, Bécsben lett szabadkőműves. A beavatás tágabb időhatárait Döbrentei Gábor említi: eszerint Aranka György 1779-ben lépett be az egyik helyi páholyba, úgy, hogy erre az alkalomra életében először német ruhát csináltatott.² Döbrentei ezen adata azonban problematikusnak látszik. Bécsi kutatásom során az ottani Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Verwaltungsarchiv (VA) 72-es csomagjának 245-ös számú kéziratos névsorát böngészve ugyanis kiderült, hogy a *Zur Gekrönten Hoffnung* 1781-es jegyzékében huszonkilencedik felvett, de éppen nem jelen lévő tagként szerepel Aranka György (Georg von Aranka), sőt azt is feltüntette a névsor készítője, hogy legényfokozatú beavatott volt. A datálást nehezíti, hogy az ezt megelőző évekből nem találtam tagnévsort, s a következő évek listáin nem szerepel Aranka neve. Mindebből arra a következtetésre jutottam, hogy talán igaza van Döbrenteinek a felvétel dátumát illetően, de az is elképzelhető, hogy korábban, miként az is, hogy csak 1780-ban vagy 1781-ben lépett a bécsi csoportba Aranka. Ami szinte bizonyos, az az, hogy Bécsben a második „grádicsnál” az inasfokot követő legényfoknál feljebb nem jutott.

1780-tól viszont már szinte bizonyosan a mozgalom tagja volt, hiszen a neve szerepel a nagyszebeni páholy listáján.³ A szebeni páholyban 1787-ben a német testvérekkel közösen határozták el, hogy összeállítják az erdélyi Enciklopédiát. Ez a terv azonban nem vált valóra, ellenben a szorgos tagok egy ásványgyűjteményt hoztak létre, illetve külföldi könyveket heti rendszerességgel megvitattak.⁴ E csekély kulturális tevékenységnek vélhetően az volt az oka, hogy 1790-ben, amikor a szebeni páholy virágkorát élte 198 taggal, császári utasításra a kormányzóság – hogy az európai és magyarországi politikai események hatására radikalizálódó erdélyi magyar nemességet megnyugtassa – átkerült Kolozsvárra, s itt magyar tagsággal, például Bánffy György gubernátor részvételével, újraindult a páholyélet. A kolozsvári szabadkőműves vezetők az első időkben az országgyűlési politikát szervezték. E programban került elő és fogadták el Jancsó Elemér szerint a nyelvművelő és a kéziratkiaadó társaság tervét, így elmondható, hogy a szabadkőművesség döntően hozzájárult az erdélyi művelődési törekvésekhez a századfordulón.⁵

A páholy központi figurája Jancsó Elemér és Abafi Lajos szerint is (357.) Aranka György volt, ám arról az eddigi kutatók nem szóltak, hogy esetleg a

páholyszervezők egyikeként, talán a főalapítóként is emlegethetjük őt. Ezt a valószínűsítő hipotézist egy versre alapozva magam állíthattam fel, amikor 2000 áprilisában a Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattárában egy szabadkőműves ódára bukkantam.⁶ A vers szövege a következő:

Bölcs Salamon király; setét példázatban,
 Epitté Templomát; hajdan Judeában.
 Melynek drágasági ugy elenyésztének,
 Hogy ennek volt Kintsét tudják tsak a' Böltsek, a' Kőmivesek.
 Ujbol építtette állandó falait;
 Aranka betsesebb Arany Oltárait,
 Minden emberi szív rejtékébe tette,
 Isten alkotását hogy így esmérte.
 Már minden Templomban, imádjuk hatalmát,
 Hogy más Salamonnak Fényleti Világát.
 Értelem, Okosság, Elme, ez háromban;
 Van igaz Isteni Tisztelet nem másban.
 Irta B. Naláti Josef, az Aranka György által készített Templomra.

E tizenkét soros verset talán nem túlzás úgy érteni, hogy a páholy tagja, báró Naláczy – aki 1766-ban a bécsi testőrség tagja lett, s ott író- és fordítómunkát is végzett,⁷ de az általam ismert források szerint csak ennek az egy páholynak volt a tagja⁸ – Arankában látta az alapító mestert, akinek dicséretére horatiusi ódával adózott. Aranka, amennyiben főalapító volt, követte barátja, Kazinczy 1790 tavaszán leírt, később emlegetendő kérését is, amely egy erdélyi páholy létrehozására szólt. Ezt természetesen több levél előzte meg, hiszen Aranka Kazinczy nevét a *Bácsmegyey öszveszedett levelei* olvasásakor ismerte meg, s köszöntötte a szerzőt, majd csak ezután kezdődött az a hosszú ideig tartó levelezés, amely a szabadkőművesség szempontjából is értékes adatokat tartalmaz. A dolgozat szempontjából a szinte minden, magyar szabadkőművességgel foglalkozó munkában idézett 1790. március 25-i levele emelhető ki, amelyben Kazinczy a mozgalomról alkotott véleményét mondta el, illetve ekkor buzdította barátját talán éppen az említett erdélyi páholy létrehozására:

Énnékem a kőművesség oly társaság, a mely kis karikát csinál a legjobb szívű emberekből, melyben az ember elfelejti azt a nagy egyenetlenséget, amely a külső világban van, a melyben az ember a királyt és a legalacsonyabbrendű embert testvérének nézi, amelyben elfelejtkezik a világ esztelenségei felől, s azt látván, hogy minden tagban egy lélek, ti. a jónak a szeretete dolgozik, örömkönnyeket sír; amelyben sokkal biztosabb barátokat lel, mint a külső világban; a melyben kiki igyekszik embertársainak nyomorúságát, a szerint a mint tehetsége engedi, könnyíteni; a melyben kiki olvasni, tanulni, s szerzetes atyafiai munkái, írásai, példái által tanítani tartozik.

ha esmérsz hat hét tökéletes szívű embert, akinek a feje vagy üres a bolondságtól, vagy megtisztulhat; szólj nékiek, monddad, hogy valami ilyest kezdeni lehet; ha meg profánusok, csinálj nékiek jó ideát a kőművesség felől, s biztasd, hogy azok lehetnek, s légy rajta, hogy egy páholy állíttasson fel nálatok. [...]”⁹

Kazinczy utóbb idézett sorait olvasva a kutatóban két értelmezés is felmerülhet: vagy pusztán az, hogy a széphalmi mester nem tudott az erdélyi szabadvkőművességről és nagyon szerette volna, ha ott is kialakul a szervezet.¹⁰ Ez azonban azért látszik lehetetlennek, mert Aranka már korábbi leveleiben bevallotta, hogy szabadvkőműves. Ennek alapján sokkal inkább feltehető, hogy Kazinczy egy olyan páholy létrehozására buzdította levelezőtársát, amely a speciálisan magyar Draskovich-rendszerhez kapcsolódva annak politikai és kulturális programját is követi. Ha elfogadom ezt a hipotézist, akkor megérthető az is, hogy a páholytagok az üléseken miért támogatták erősen a Nyelv-mívelő és a Kéziratkiadó Társaság tervét, hiszen ezek a csoportok összevágának a draskovich-i obszervancia egyes terveivel.¹¹ Ezt erősítheti ugyane levél azon pontja is, amelyben Kazinczy elmondja barátjának egy magyar páholy létrehozási tervét (amelyet szintén lehet a draskovich-i rendszerre való utalásként értelmezni).¹²

Bár a kolozsvári páholy működése Aranka és társai vezetésével nem volt különösebben radikális, például a jakobinus és illuminátus eszmék nem voltak jelen benne, sőt egész Erdély szabadvkőművességében sem, 1795 júniusában az összes erdélyi páholyt is betiltották.¹³ Aranka György a szervezet legális megszűnése után sem hagyta ott a mozgalmat: Jancsó Elemér szerint még hat évig a titkos szabadvkőműves összejövetelek résztvevője volt,¹⁴ majd 1801-ben, valószínűleg idős kora miatt kilépett, s csak az Erdélyi Nyelv-mívelő Társaság tagja maradt,¹⁵ illetve rendkívül alapos tudományos és filozófiai stúdiumokba kezdett. (Erről dolgozatom utolsó fejezetében beszélek majd részletesebben.)

2. A fontolva haladó politikai nézetek Aranka György munkáiban

Mint az imént említettem, Erdélyben a jakobinus és illuminátus eszmék nem jelentek meg a szabadvkőművességben. Mutatis mutandis igaz ugyanez az állítás tágabban, az erdélyi közéletre is. Ennek okán feltehető, hogy a Martinovics-összeesküvés leleplezését követően Erdélyben ezért nem volt semmiféle leszámolás, sőt például a már említett Nyelv-mívelő Társaság is ezért maradhatott fenn.

Jancsó Elemér e kérdésről így beszél: „Erdély egyetlen összeesküvéssel sem gazdagította az első magyar köztársasági forradalmár táborát. Az okokat keresve azt látjuk, hogy a harcias ellenállás szelleme idegen volt a különben erősen felvilágosodott erdélyi polgárságtól és köznemességtől. A társadalmi ellentétek sem voltak olyan nagyok Erdélyben, mint a Királyhágón túl, ahol a feudalizmus mély gyökereit, kifejtett, hatalmas uralmi rendszerét, csak egy

forradalom remélhette lerombolni. [...] A századvég gazdag erdélyi levelezéséből tudjuk, hogy a [francia] forradalom nagyon foglalkoztatta a Királyhágón innenieket is, az eseményeket állandóan regisztrálják és titokban akadnak sokan, akik csak a megfelelő pillanatot várták, hogy az addig titokban vallott életelveiknek megfelelő új társadalom létrejöjjön. Az új világért azonban békés elzárkózottságukból, előjogaikból semmit sem voltak hajlandók áldozatul dobni.”¹⁶

Dolgozatunk főszereplője, Aranka György minden valószínűség szerint, az erdélyi főtendenciához hasonlóan erősen elítélte a francia forradalom jakobinus ágazatát és az abban megjelenő uralkodóellenességet. Erre példaként egy olyan, a kolozsvári Archiva Nationalában található kéziratcsomó három rövid műrészletét említhetem, amelyeket 2001 márciusában találtam, s eddig ismeretlenek voltak. A megtalált szövegek az Aranka-gyűjtemény (levéltári száma F 258), 73-as számú csomagjában találhatók. E vegyes kéziratcsomó hátsó harmadában, a 141–143b közötti számozott kéziratlapokon olvasható az 1792. című Aranka-mű, amely összefoglalja az év világpolitikai eseményeit. E munka nagy része minden bizonnyal fordítás, ugyanis például LaFayette sorsának emlegetésekor a „mi népünk” kifejezést használja Aranka, majd később Erdélyről is beszél, így indokolatlan volna a franciákat így nevezni. E mű 143. lapján a következő olvasható:

10-dikén Párisba a’ Jakobinusoktól uszittatván a’ Köz Nép nagy iszonyu vér ontást teszen, és a’ Királyt ‘s Királynő egész Háznépet a’ Templomba ugy nevezett fogházba fogságba teszi

Ugyenezen oldal alján a következő szerepel:

Ez, és ehhez hasonló számtalan és iszonyu esetek levének a’ rosszul értett Egyenlőségnek, emberi Igazságnak és Szabadságnak példás Gyűmölcsei

Ugyenezen csomó 144 és 145b lapja között olvasható az 1793. című rövid jegyzet, amelyben az év eseményeinek taglalásakor az első oldalon a következőt írja Aranka:

Boldog Asszony havának 21dik napja fekete Nap lön az egész Kereszténységben. A’ leg Keresztyénebb Királyt XVI. Lajost ezen a’ napon öleté meg gyilkosul törvénytelen törvény utján, az ugynevezett Jakobinusok Pártja Párisban, és a’ fejit egy deresbe hohérral ütteté el: minekutánna elébb fogságba tétette, Királyságától meg fosztotta, Királyi nevit is levonta volna rolla, tőrsöki nevérol Kopét Lajosnak nevezvén. [...] Mert ő maga ártatlan lévén Eleinek zabolátlan életekért és uralkodásokért áldozatja lön a’ dühösségnek: és az az előtt szép gondolkodásáról ‘s pallérozott maga viseléséről hires franczia Nemzet, a’ mellyhez valo győzhetetlen szeretetéből, XVI. Lajos maga, Háza és Királyi Széke bátorságáról el felejtkezett volt, az ártatlan vérnek ki ontásáért, utálatossá lön a’ világ előtt, sivatag és Barbarus népnek nevezteték, ‘s bűne Bosszuállást magára huzá

E három idézetből látható, hogy minden valószínűség szerint Aranka, a korabeli erdélyi politikai főszórnak megfelelően nem a francia felvilágosodás politikai triádja ellen beszél, hanem a híres konzervatívhoz, Edmund Burke-höz hasonlóan elítéli a politikai és erkölcsi hagyományok teljes és gyors elpusztítási kísérletét. Ennek megfelelően politikai gondolkodását legtöbb erdélyi kortársához hasonlóan, nem a hagyományos magyar politikatörténeti értelmében, de egy karakteres mentalitást jelezve, fontolva haladónak nevezhetem.

3. A filozófus, tudós polihisztor Aranka György

Az esztétika és filozófia kései tanulmányozása főként moralista munkákra ihlette. Ezek, illetve egyéb bölcsekedő írásai nagy számban megtalálhatók a kolozsvári könyvtárakban és levéltárakban. Mivel a munkákról magyar nyelvű összefoglaló nem készült, indokoltnak látszik, hogy előbb egy listát adjak közre azokból a kéziratokból, amelyeket e témában kolozsvári kutatóhelyeken meg lehet találni. A filológiai pontosság kedvéért most csak azt a nyomtatott munkát és azokat a kéziratokat említem, amelyeket szerzőjük dátummal látott el, s így bizonyítják, hogy ebben a közélettől visszavonult időszakban készültek:

(1) *Beszélgetések. (Két ember, Id. Gróf Toldalagi László és Báro Szilágyi Sámuel filozófiai beszélgetése a boldogságról)* (Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattára (a továbbiakban KEKKt), Aranka György Gyűjteménye (a továbbiakban A. Gy. Gy.) R köteg 2925. 11–16b) (Marosvásárhely, 1801. okt. 10.)

(2) *A' Templomról* (1801. dec. 2. (KEKKt, A. Gy. Gy. OO. köteg Ms 2943. II.)

(3) *Elmélkedés a jóról és a rosszról. Mi a morál gondolatja? mellette mi a virtus?* (az első lapon dátum: 1801. dec. 14. 9 lap) (KEKKt, A. Gy. Gy. A. köteg Mss 2908, A–H.)

(4) *Nem igazmondás Hazugságé vagy nem?* (A kéziratbéli dátumok alapján 1803. febr. 4. és 21. között készült) (KEKKt, A. Gy. Gy., rendezetlen Ms 2984. 22–24b)

(5) *Aranka György apro munkái (I. Ember, Világ, Isten. II. A' Templomról.* (Marosvásárhely, 1805. Kolozsvári Állami Könyvtár Kézirattára, C 88920, 5–50.)

(6) *Levél* (KEKKt. A. Gy. gyűjteménye R. köteg 2925., 1b-3b., 1805. júl. 26-os dátummal a kézira-ton)

(7) *Az Énről. Egy fejtegető visgalodás* (uo. 1807. ápr. 27.)

(8) *6. levél Alkotványi nem 11 apr 1808.* (KEKKt., Aranka György gyűjteménye G. köteg Ms 2915. 5.)

(9) *6. levél. Elénzés. Az Egésznek előre valo alkotványi elénzése* (dátum: 10. May 1808.) (uo. 3.; illetve ugyanez megtalálható: KEKKt., Aranka György gyűjteménye R. köteg Ms 2925. 7.)

(10) *7. levél A' Nem esmérete magában 11. May 1808.* (KEKKt., A. Gy. Gy. G. köteg Ms 2915. 4.)

(11) *az Ember* (uo. 8. 1808. jún. 11–12.)

(12) *Hallás* (uo. 10. 1808. jún. 17.)

(13) *Az Ember Esmérete Rajzolatlyának Táblája* (10 oct 1808. A filozófiai szöveg felépítésének vázlata) (KEKKt., A. Gy. Gy. B. köteg Mss 2909. 24.)

(14) *Felelet Mgs Aranka György Úrnak Két Kérdésére, egy Levél Formában, melylyet Justinus ír Liciushoz.* (1809. ápr. 30. Zsombori József, Marosvásárhely) (KEKKt., A. Gy. Gy. B. köteg Mss 2909. 5.)

(15) *A' Bölcselkedés Eleji a' Természetnek rövid Esmérete írta Aranka György.* (A címlapon szöveg: *Imprimi posse censeo Claudiopolis 6d Sept 1809. Franz Szilágyi; 6 lap*) (KEKKt., A. Gy. Gy. C. köteg 2910/c)

(16) *Élet Leczkéji* (KEKKt., A. Gy. gyűjteménye E. köteg 2912., dátumként 1814. aug. 5-e szerepel)

(17) *Filozófiai elmékedések az emberről, az erkölcsről* (16 nagyobb lap. Az utolsó lap dátuma 1814 12 szept.) (KEKKt., A. Gy. gyűjteménye, A. köteg Mss 2908. A/E2).

(18) *Vegyes filozófiai elmékedések* (260 lap, Archiva Nationala, F 258, 70. 1788–1816.)

Ezek közül most kissé részletesebben három kéziratból idézek. Elsőként a nyomtatásban is megjelent *A' Templomról* című munkából citálnék, amelyből – habár a benne szereplő *templom* kifejezés egyértelműen a vallási kultushelyre, nem pedig például egy szabadkőműves páholyra utal – minden különösebb magyarázat nélkül is látszik azonban, hogy a szabadkőművességből is megtanulhatott univerzalista szemlélet a vallások egyenrangúságának és közösségének elismerésében, és az istentisztelet ideje alatti, az isten előtti teljes egyenlőség állításában mégis megmaradt Aranka vallásbölcseleti gondolkodásában, karöltve azzal a konzervatív gondolkodással, mely a hagyománytiszteletben is megnyilvánul:

Vagyon egy tiszteletet érdemlő Ház. Ezt a' kik megvetik, hasznát nem esmerik: és a' kik meg-nem vetik-is, talám elég hasznát venni nem tudják. *A' Templom.* [...]

Éleinknek szokásaikat Rendtartásaikat vizsgálni, mindenkor nem csak gyönyöröses foglalatosság; hanem hasznos is. Annál inkább mikor azokra az idő a' maradandóság pecséttyit nyomta; és az okosság őket megszentelte. Ezeket érteni és követni szükséges. Egy ilyen szokás közöttünk a' Templomba való járás. Ennek a' tiszteletre méltó Hellynek gyakorlása éppen a Szív szüksége. Emez unszolo Szent szok. Jövetek én hozzám mindnyájon kik meg-fáradtatok, és meg-vagytok terheltetve; és én meg-könnyebbitlek titeket, az Embereiségnek' Tolmácsai. Bé is vagynak minden Ember Szívébe írva. [...] Térek oda, a' honnan meg-indultam volt, a' Templom küszöbjei eleibe. Ennek a' Háznak Gazdája bizonyosan othon vagyon. Nem utozott sohová. Az egész világ igazgatásának Gyeplője az ő ujain vagyon: de annak Gondjai ötet se el-nem foglalják se el nem fáraszttyák. Ajton álllok, jelentő Inasok nem tartoztatnak. Nem fér hozzá a változásnak még csak árnyéka is. A' Félelem, és Rettetés nem laknak ezen a' Hellyen, hanem te magaddal vagy békességben. Ezeknél a küszöböknel teszi le a' Király az ő koronáját, a' koldus az ő Tarisnyáját; a' negédes az ő Pompáját; a Nyomorék az ő Mankóját; Gazdag Szegény, Atya Anya, Tudos Tudatlan, Pap, Világi, Katona, Polgár, Beteg és Egészséges, kiki az ő Gondjainak terheit. Ezen belől lakik az igaz Egyenlőség. Egy olyan Felség előtt; a' ki ugyan a' világi sorsoknak, Rendeknek, állapotoknak, külömbségét az Emberekre, és köztük szükséges rendekre nézve, maga szerzi, és osztja ki az Életben: de ő reá magára nézve, és ő előtte, azoknak a külömbségeknek semmi betse nintsen. Vigyázo és gondviselő szeme nyitva; oltalmazó, és segítő karjai pedig készen, és ki terjesztve vagynak egy aránt mindeneknek.¹⁷

Szintúgy a kései Aranka munkája az a filozófiai gondolatmenet, amelyet az Archiva Nationala már említett Aranka-gyűjteményében a 70-es számú csomagban, a 14-es lapon találtam:

10 Martii 797.

Az Ember

1. Az Ember áll százmillio Én-ből.

2. A' mi ebbenn a' száz millio Énben mindenikre különkülön réá illik: az emberi Tulajdonság.

3. Ebben a' száz Millio Emberben, vagyon némellyikben olyan, a' mi másbann nintsen: és nintsen némellyikben olyan, a' mi másbann vagyon.

4. Ez az Ami vagyon és nintsen, a' mennyiben és a' mikor valamellyik Emberben vagyon, Tökéletességnek v. Erőtelenységnek nevezetik: a' mennyiben pedig és a' mikor nintsen de az emberi erő tulajdonsága szerént birhat véle Tehetségnek hivatik.

Aranka György polihisztorsága már a XVIII. század végén ismert volt Erdélyben és Magyarországon is. A kulturális közösségek szervezőmunkájától egyre inkább félrevonulva az új század elején sokoldalú érdeklődése továbbra is fennmaradt. Az említett filozófiai művek mellett példa erre két levél, amelyek elsőjét a kolozsvári Nemzeti Levéltárban (F 258., 112. csomag), párját a budapesti Magyar Országos Levéltárban (E 584., 52. csomó, 20.) találtam meg. Az első levél Aranka írásában egy rövid összefoglaló, fiskálisának, Török Pálnak a jelentéséből, aki nagymennyiségű aranyra bukkant egy oláh falu határában.

Copia Torok

Vajda Hunyadi Fiscalis Török Pál Tudositása, az odavalo Cam. Administra[o?]hoz 4. Jüly 1803.

A' Hunyadhoz tartozó Hegyekenn már két ver[s?]en is taláztatott régi görög pénzekből álló Kincs. Egyszer a' mult Oeszeonn, másodszor 16. Juniy e. Eszt. Az első találta Kis Oklosi Arimie Popa, a' másikat a' Fo Vátseli Sciam Pap Popa Georgye 5. Társaival. Ezek a' mint mondják a' Kincset találták egy Muntsel nevű Hegynek Gredistya nevű részében, és 30 Jun. a' K. Fejérvári Pénzverő házba 400 aranyat adtak bé. Arimie Popa pedig a' mint mondja, találta a' Kis Oklosi Csata nevű Hegynek Kulma Anguluj nevű Völgyében. 12. Mart (802) 280-nt alatt adott bé K. F.Várra.

Értésemre esvén a' dolog igyekeztem végire menni, hogy nem találtanaké toebbet; és vallyon a' mit találtak, a' nevezett helyen találtáké. Kétszer mentem a' mutatott helyre, és tapasztaltam hogy másokis sokann keresgéltenek ott, és 1,2,3,6, aranyokig találtak; és mindökre a' két helyen mintegy 120 darabot, 's ezeket egynem másnak adták fel váltották.

Méltánn ugy látszik hogy az aranyot nem csak a' mutatott helyekenn találták, és sokalt többet találtak. Mert 1) ugymondják hogy az Aranyot részszerént a' fűbenn találták; részszerént 3 ujjnyira a' földbe. Az az arany annyi időtől fogva a' fűbe nem keverhetett, hogy a' föld bé ne boritsa, vagy valaki meg ne talállya. Aztvélem hogy másutt találták, és

némely darabokat a' fűbe vetettek, hogy a' helyet el titkolyák, 's másokat megcsallyanak; 's azonban a' tudva lévő helyről ők bátrann hordassák.

2) A' pénzek nem mutattyák h. fűbenn találták v. földből ásták volna ki: hanem h. száraz és tiszta helyenn voltak. Mert a' betük között semmi földnek nincs nyoma, és igen épek tiszták.

3) Nemelyek közülük másképpen beszélnek

4) Midőnn Iső Jul. e'végett a' Muntselt megjártam: el hűltem a' Gredistyában találtatott sok régiségekenn; mellyekről eddig senki semmit se tudott, 's mellyeknek a' Hazai Kronikákba semmi nyomok. Ennek a' Helynek, melly innen – Hunyadtol – 5 mérföld, a' hossza 3. ora, a' széle felyül, a' honnan a' voelgybe sok patakok folynakle, egy ora; alol ezek között a' patakok között végződik egy szorossba v. szegeletbe. Ezen a' helyenn lát-szanak egy régi nevezetes Városnak 's Várnak Omlásai, körüle Sánczok, köfalban volt fa-ragott 's simított kövek, öszve töredezett oszlopai a' kapuknak mindenütt széjjel; a' szomszedságba közel egy fenyves; az helyet vén magos Bikfák nőtték fel, és sűrű erdő.

Ezen a' helyenn akárhol ástan az ember, mindenütt nagy erőss Tégláknak és Cserepeknek darabjait találja, 's más régiség nyomait, mellyek a' nagy régiségek nyomai; aszélről ki dolytött fák tövein félig meg emésztődött vas eszközöket. Az én jelenlétemben egy ilyen gyökérben talált az oláh egy darab ezüst csattot – Spange –

A' kövekenn eddig semmi Írást nem találhattam. Egy téglá darabonn találtam viszzá fordulva déák betűket, ki nyomván őket ezek: Per Sco Rilo Talánn valami Romai goeroeg kincsekkel gazdag Colonia volt; melly valami szerencsétlenségből el romlott. A' Várnak pinczéji 's belső rejtekei még nem nyitattak fel; 's a' fenn neveztekenn kívül eddig itt nem is keresett senki Kincset. Ollyan derék Coloniának sok kincset kellettén maga után hagyni: a' találóknak egy ilyen valami pinczére (1b) kellett utot találniok! 's onnan hordani az aranyot.

Igyekszem mindennek jól végire menni 'sat. Most pedig, mivel mindennap 200 ember jelenik ott meg hogy ottan keressen, a' Gornyyikokat Strázsaába ki állítottam körül, hogy a' helyetörizzék. De ezek nem elégségesek, nemis érkeznek a' mezei dolgokrol magokat csak arra fordítani: azért a' felsőbb Helyek eziránt illő rendelést tétetni kéressenek.

A második levelet Aranka György írta Fekete Jánosnak, amelyben tudósítja barátját ugyanerről a témáról:

All Gyogy 23dik Jul 1803.

Méltóságos Generalis Groff Fekete János és Báro Pronay Sándor Uraknak! Aranka György

Az Erdélyben talált Kincsről

1802benn Martiusban Kis Oklosi Arimie Popa, a Hunyadi Fiscalis Grofsághoz tartozó Kis Oklosi Csata-nevű Hegynek Kurma Amsuluy nevű völgyében talált bizonyos régi Görög Aranyokat. 280 darabot bé adott belőle a K. Fejérvári Pénzverő Házba. Ez a' Történet az, mellyről a Jénai Tudós Ujjságbannis emlékezet vagyon. Még eddig többet bizonyost nem tudhatok. Hanem

1803-ban 16-dik Juny esmét a' Vhunyadi Fisc. Jozzaghoz tartozo Jo-Valcseli Schism Pap Popa George 5. társaival, egy Munttsel nevezetű Hegynek Gredistya nevű részében talált

más aranyokra; melyekből 30 Juny a' Pénzverő Házba 400 darabot vitt bé. Ezekből én is láttam hármát; kettő Lysimachusé volt, de különböző, egyen Bosporos volt írva; ezek kicsidek, de temérdekek, kettő közülük öt rendes Pápai aranyat nyom. Mondják hogy némelyiken ez az írás vagyon: Koson, és ez nagyobb a' többinél. Mind Görög. Egyért megadnak 16, 18 frl.

Erre az utolsó Helyre, a' Gredistyára a' Munttselbe 1-fő Jul. kiment a' (20b) V. Hunyadi Udvari Fiscalis Török Pál, és úgy találta. Hogy ez a' Gredistya Hunyadtól 5. mértföldnyire vagyon. Hossza a' Helynek 3 ora; a' szélye felyül, a' honnan sok patakok folynak le egy ora; ahol végződik egy torokba, mellyen a patakok ki mennek. Ez a' Hely teli régiségekkel, nyilvános nyomai látszanak benne egy régi városnak, mellynek omlásai fenn vagynak; és egy várnak, mellynek sánczai látszanak. Szerte széjjel a' Kőfalakbann volt faragott és Sima kövek, a' Kapuknak töredezett oszlopai. Köröl nagy fenyves; magát a' helyet nagy vén Bikkfák nőtték fel. Akár hol megássa az ember nagy erőss tégláknak 's cserepeknek darabjaira talál, 's rosda ette vas eszközökre. A' Fiscalis jelenlétében egy töviből ki dőlt fának gyökerei között talált egy oláh egy ezüst csattot. A' Kövekenn nem kapni semmi Írást, hanem egy téglánn találta felfordult deák betűkkel ezt írva: Per Sco Rilo. Az a' vélekedés, hogy a' Találok valami Pinczébe vagy réjtebbe találták volna az aranyokat, mert igen épek, tiszták, szépek, mint a mellyek száraz helyenn állanak.

A levelekből, különösen a másodikból látszik, hogy az idős Aranka továbbra is érdeklődött a titokzatos csodák, a tudományos-régészeti érdekességek iránt, s az ezekről szóló híreket nagyon komolyan vette.

Aranka György kései munkái közül végül az esztétikai vélekedései is említésre méltók. Ezekről eddig egyetlen, de rendkívül bő forrást találtam, egy ismeretlenhez címzett levelét, 1812-ből.¹⁸

Mvásárhelly Jun 20k 1812.

Kedves Barátom!

Mert szabad legyen nékem mikor Néked mint Barátomnak irok a' Tisztelet és becsület felszavai között a' legédesebbet választani ki, mikor Néked irok.

Verseidbenn

Látok Elmét, Tüzet, és jo Magyarságot:

Csak kívánnék látni több ártatlanságot!

Ezt válaszolta volt a' mult százbann egy szép elme 's Nagy Ur egy Baráttjának, a' ki a' versszerzés mezején akkor kezdette pályáját. Ezt a' nagy Leczkét én meg jegyzettem; nem csak abbann a' tekintetben, hogy a' vers ártatlan legyen: hanem abban is, hogy a' vers szerzőben Elme és Tűz; munkájában pedig jo Magyarság legyen.

Kedves Barátom!

Szép Elmédnek újabb virágjait is volt szerencsém venni ma, helyly, esztendő nélkül Horatius Zászloja és illyen czimer alatt:

Ut filia foliis, pronos mutantur in annos,

Prima cadunt: ita verborum vetus intentura;

Et juvenum ritu florent modo nata vigentque. Hor. Versszerzés Mestersége

Megpróbáltam Horáczius gondolattjának Ertelmét venni magyarul. En így találtam:

Hulattyák Levelek 'selymét zöldülnek az Erdők.

Vénülnek 's ifjadnak. A' Nyelvnék, ilyen a sorsa.

Megvénülnek a' szók, 's ifiabbak jőnek helyekbe.

Más így találta:

[1b] Mint változnak az esztendőök folyo rendibe Erdők

Rügyei 's zöld Levelek: megavulnak a' szók is a' nyelvben.

Jönnek elé ujjak, 's csinosabbak a' vének helyébe.

Egymás barátom így fordította:

Mint a' zöld erdők levelét meg avulva le rázzák

A' mord téli szelek, 's esmét ujj színbe borulnak:

Igy hullattya el ujj izlés, a' régi világnak

Sok szennnyfogta szavát, 's viszi 'sibbadt Léthe tavába.

Béjjegeit mellyekre az ujj idő nyomta ragyognak

Ellenbenn, 's zöldellenek esmét ifju korokban.

Kérem mit teszen ez? Igazé? Mi az igaz? Előbb a' 2000 esztendővel előttem élt nagy Embert, nem egy hitván verselő embert, hanem mint a Vers Szerzésnek egy olyan Öreg Attyát, a' ki abbann tett tündöklő érdemeire nézve örökké; és igazánn az idő rendire nézve, ennek fogytáig az Örökkévalóságig fog élni, az én Biroi Székem eleibe állítom és ki kérdzem. Így elmélkedem:

a., Hogy a' Nyelv tökéletesenn emberi Formadolog. Minden személly a' mennyiben személly közönségesenn ugyan azonn egy sors alá vettetett. Születik mint az Atya 's Anya büszkesége alkalmatosság szerént hozza, természet szerént valo Büszkeségből, Belső örömből: de a' Nagy Természet változhatatlan törvényre következésibe, egyik előbb másik hátrább el éri maga sorsát, és a' mint az ő sorsa hozza ideje előtt, ért idejébe, 's néha kész időre el enyészik. Így minden nyelv mint emberi Formadolog ezekenn a' Sors grádittsainn megyen által, az emberi Nem nagy alkotványának kisebb alkotványi részeihez, a' különböző Nemzetekhez képest. [2a] A'mint egy Nemzet, Nemzettség, 's véle az ő nyelve születik, egyik nyelv a' Nemzettséggel együtt vagy kezdetébenn el enyészik: vagy fenn marad. Az elenyészett oda van: a' meg maradttnak pedig sorsa vagy az, hogy ki pallérozódásának kifejtőségét, 's ennek tetejét elérje; vagy pedig az, hogy azt el érvén a' tökéletességnek tetejére jusson. Az első rendbeliek esmét el tűnnek, a' nélkül, hogy az emberiség nagy alkotó annyának, az emberi nemzetnek ki fejtődése folytábann, mint játsszi személylek illő személyt játszodhassanak: a' másik rendbeliek pedig a' Nemzettel együtt meg maradnak. Es ezek azok, mellyek a' fenn álló Nemzetekhez képest, az Elmének és Világosságnak magvait a' nemzetekben ki fejtik; 's azok által mint az Emberiség nagyalkotványának álo részei által, az emberi Nemzet nagy alkotvánnya kifejtődésének, 's a' tökéletesség elérésének eszközei lésznek. Így gondolkodom.

b., Hogy mint a' Szo a' gondolt tárgynak vagy változásnak: ugy a' beszéd az értelem-beli gondolatnak, mintegy gondolatbeli Jelenésnek 's annak egybefüggő egységének kirajzoló eszköze. A' beszédnek és szonak, hanemha a' hangnak mint Hangh öszve illésébenn, nincsen a' gondolat érdemére nézve más befolyása: hanem csak a' mennyib, a' gondolatnak mint tárgynak, mint annak jele megfelel; és a' ki maga anyai nyelvét akarja pallérozni, annak a' maga értelmét kell palléroznia; még pedig ugy, hogy elsőbenn maga nyelvének tulajdonságait meg tartsa, másodsor hogy azokat más nyelvekkel öszve ne zavarja. Mert az értelem minden nemzetségekkel köz: de a' nyelv különböző. A' ki ezt a' nyelvek

külömbőségét és maga nyelve tisztaságát meg nem őrzi, a’ csak zavar: és a’ki a’ maga nyelve törvényeit nem tudja; a’ csak galagoly. Előbb az Ertelem mezejét kell akármelly nyelvű embernek terjesztetni, ‘s pallérozni: azután a’ Nyelv csak nem magától jó. De mind a’ nyelv mind az Ertelem időt sok próbát és hosszas gyakorlást kíván. Egy ifiu, és egy ujj tudos, a’ mit maga nyelvén, ha valamit gondol, [2b] restelli azzal fárasztani magát hogy a’ gondolatnak egész egységet adjon, hanem felkap egy idegen szót, a’ régi Bölcsék igaz, vagy nem igaz, vagy kétséges értelmű szavát és mondását, ‘s azt maga nyelvébe elegyíti. A’mit hatesztendő korábanis tudott mint ő ugy más is, p.o. Musa, azzal pompát akar csínálni; ugy azokkal az iskolai szokkal is, mellyek gyermek korába az ő életemetelének jelei; vénebb korában pedig annak bizonyos jele, hogy az ékesen szollásban messze hágott fellyebb mint ekkor; sőt azokat meg kurtittyta, mint az Anglus a’ lova farkát p.o. Pier Heysal[?], Captal ‘sat. Így a’ki a’ Magyar nyelv természeti legközöségeesebb törvényt nem tudja, e’ helyett élyly, tanully, szeress mellyek cselekvő forma vég betűt kívánnak, szenvedő formával él p.o. Élylél, tanullyál, szeressél. ‘sat ‘sat. Öllelek, szivemből és vagyok

Kedves Barátom
leghivebb alázasos szolgád
Aranka György

A szabadkőműves, a fontolva haladó politikai gondolkodó, a sokoldalú politizátor, filozófus és az esztéta arcok kontúrjainak itteni megkonstruálásai reményeim szerint talán gazdagítják Arankáról szóló eddigi ismereteinket, sőt a szerzőt talán hatástörténeti értelemben izgalmasabbá, hovatovább: jelentősebbé avathatják.

1 A kifejezéssel először JANCSÓ Elemérnél találkoztam = *Aranka György levelezése* (Kolozsvár, 1947, 3.).

2 A Székely-cikkre utal JANCSÓ Elemér, *Aranka György élete és munkássága*, Kolozsvár, 1939, 12–13. A Döbrentei-szöveget szintén ő említi egy másik, már idézett könyvében (*Az erdélyi szabadkőművesség kulturális és irodalomtörténeti jelentősége a XVIII. században*, Cluj, 1934, 10.).

3 Lásd ABAFI Lajos, *A szabadkőművesség története Magyarországon*, Bp., 1993, 67.

4 A szebeni tervet hosszan tárgyalja JANCSÓ Elemér, *i. m.*, 9.

5 A páholyvitát Jancsó Elemér könyve említi. Szintén innen tudható, hogy a századforduló két híres kulturális társaságában, a Kéziratkiadóban, és az Erdélyi Magyar Nyelvművelő Társaságban több szabadkőműves is működött. Neveiket Jancsó fel is sorolja. A fel-

sorolás után utal arra, hogy a szebeni levéltár szabadkőműves anyagai a Bruckenthal-múzeumban vannak. További kutatásaim során ide is el szeretnék jutni. (JANCSÓ Elemér, *i. m.*, 10–11.; illetve a nyelvművelő társaság páholybéli elfogadásáról lásd uő, *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII. században*, *i. m.*, 252.)

6 *Aranka György versei*, Ms 357. 24. lap

7 Naláczyról lásd bővebben JANCSÓ Elemér, *Az Erdélyi Magyar Nyelvművelő Társaság Iratai*, Bukarest, 1955, 412. A könyv e része utal a Naláczyt tárgyaló többi jelentősebb szakmunkára is.

8 Naláczy bécsi páholytagságát JANCSÓ Elemér, *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII. században* című könyve többször említi, ám az idézett taglistákon egyszer sem szerepel a neve, s

más páholyok résztvevőit megnevezve sem említi meg.

9 KazLev I, 53, 54.

10 Ezt hangsúlyozza JANCsó Elemér, *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII. században*, i. m., 169.

11 A Nyelvmlő Társaság szabadkőműves tagjainak névsorát lásd JANCsó Elemér, *Az erdélyi szabadkőművesség kulturális és irodalomtörténeti jelentősége a XVIII. században*, i. m., 10–11. A Draskovich-obszervancia terveit részletesen ismertettem H. BALÁZS Éva nyomán a felvilágosodás korának magyar irodalma és a szabadkőművesség viszonyát vizsgáló PhD-disszertációm második részének második alfejezetében. A dolgozat könyv alakban 2003-ban jelenik meg, az Irodalomtörténeti Füzetek sorozatban.

12 Kitérőként meg kell mondani, hogy Kazinczy szintén ebben a levelében szólt az „életosh-szabbító orvosságok” és az „ördögűzések” szabadkőművészete ellen, s beszélt a női szabadkőművesség megszervezésének lehetőségéről. Szintúgy itt szólt arról is, hogy a jánosrendi 3 fok (inas, legény, mester) feletti „grádcsokat” nem ismeri el, azokat eltévelyedésnek tekinti. Külön érdekes lehet még a levél búcsúformulája: „Élj boldogul, csókollak a háromszor három által s atyafi szeretettel, barátsággal, hősséggel maradok / Orpheus” (kiem. tőlem – J. J.). E szövegrészben a 3×3 kifejezés talán saját mesterfokúságának bizonyítása is, hiszen a jánosrendű páholyokban a mester a 3×3 főszimbólum (Biblia, Derékszög, Körző, Bölcsesség, Erő, Szépség, Nyerskő, Kockakő, Rajztábla), a 3×3 mellékszimbólum (Nap, Hold, Főmester, Ragyogó Csillag, Mozaikkő, Szegély, Kalapács, Mérleg, Függőn) és a 3×3 élmény (Tanonc, Legény, Mester, Előkészítés, Vándorlás, Kötelezés, Körző a mellen, bekö-

tött Szem, Világosságadás) szimbólumai szabadkőműves jelentéseinek ismeretére teszt. (Ezekről lásd egyrészt disszertációm a szabadkőműves diskurzus tárgyalásánál, másrészt: *Szimbólumok a Budapest Keletén Dolgozó HALADÁS PÁHOLY 1908. január 9-én tartott OKTATÓ MUNKÁJA* [1908, Márkus], illetve BALASSA József, *A szabadkőművesség története III. rész. Mesterfok, Losonc, 1927*, 22–41.)

13 Itt említhető meg, hogy az 1794-ben alakult Diana-vadásztársaság radikálisabb politikai nézeteket vallott, ám közöttük nem volt szabadkőműves (l. erről: JANCsó Elemér, *Erdélyi jakobinusok*, Kolozsvár, 1947).

14 JANCsó Elemér, *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII. században*, i. m., 253.

15 Székely Márton szerint a kilépés 74 éves korában, azaz 1811-ben történt (idézi JANCsó Elemér, *Aranka György élete és munkássága*, i. m., 13.).

16 JANCsó Elemér, *A magyar szabadkőművesség irodalmi és művelődéstörténeti szerepe a XVIII. században*, i. m., 17., 33.

17 *Aranka György apro munkái*, i. m., 29., 34–35. Érdekeséggé válhatna az érdekes kiemelni, hogy a korábban említett kéziratok sorában szerepel e mű manuscriptuma is. Az első lapján az 1801. dec. 2-es dátum szerepel, és egy másik főcím, amely a „Midőn fél lábbom a' Kháron csolnakjábann vagyok: így Elmélkedem”. A dátum és a főcím azonban talán Aranka, talán a cenzor által kihúzásra kerültek, s alattuk *A' Templomról* cím maradt meg. Mindazonáltal az antik szimbolika kiemelt említése még inkább mutatja az ekkor is meglévő eklektikus szemléletet.

18 *Archiva Nationala*, Kolozsvár, Aranka gyűjtemény, F 258, 87. csomag, 6–7b.

Szabó G. Zoltán: *A kézírattól a kiadásig*
Kölcsey Ferenc verseinek szöveg hagyomány

A szerző könyve 113. lapján, visszapillantva elemzéseire, az olvasónak, de önmagának is címezve, felteszi a kérdést: „ment-e eme kutatások által a Kölcsey-filológia elébb?” Válaszul szerényen, a rá jellemző tárgyilagossággal vonja meg munkája mérlegét, az olvasó pedig az elismerés mellett még őszinte hálát is érez a filológiai „kalandokért”, a szövegkritikai műhelybe való tanulságos bevezetésért. A recenzius véleménye is határozottan pozitív. Ha csak azt említjük, hogy az eddigi Kölcsey-kiadásokban nem szereplő szövegekre, variánsokra és töredékekre derült fény, néhány esetben pedig a korábbiaknál autentikusabb textusokat sikerült kialakítani, valamint, hogy a munka eredményeként a szöveg hagyományozás folyamata áttekinthetőbbé vált, és bővültek a költő nyelvhasználatára, a szövegformálását vezérlő poétikai törvényszerűségekre vonatkozó ismereteink, a vizsgált könyv jelentőségét némileg már ezzel a rövid summázással is megvilágítottuk.

Mivel azonban a filológiai munka titka, minőségét meghatározó jegye az *akribia*, a legapróbb részletekre is kiterjedő gondosság, vegyünk górcső alá néhány, a könyvben tárgyalt kérdést, elemzést. A szöveg hitelességi vizsgálatok eredményei sorában egyaránt kellően alátámasztottnak véljük a *Hős* című románc Kölcsey Antónia emlékkönyvéből előkerült textusváltozatának kétes hitelű variánsként történő értékelését, és a *Rákóczi, hajh...* című vers *Hasznos Mulatságokban* közölt (1817) szövegének a korra jellemző „olvasat”-ként, ám nem autentikus képződményként való minősítését. A szerző körültekintő mérlegelésére jellemző, hogy jöllehet a *Hymnus* újabban előkerült kéziratát is kétes hitelűnek látja, mégis figyelemre méltó, tanulságos szövegalkulatnak tekinti, s közli is.

Szabó G. Zoltán, igen helyesen, mindig az adott textológiai szituációból indul ki. Ha azt véli szükségesnek, szöveg rekonstrukcióra törekszik, míg más helyzetben ragaszkodik a legjobbnak ítélt kézírathoz, adott esetben az „ultima manus”-hoz, de néhány alkalommal kísérletet tesz a szövegvariánsok diakrón olvasására – ez utóbbi kérdésre még visszatérünk –, ám módszerét mindig a kortörténeti dokumentumok, a biográfiai források figyelembevételével alkalmazza, és az életmű autentikusként elismert szövegeinek összefüggérendszerében gondolkodik, továbbá az egyes metódusok egymást gazdagító, összetett alkalmazására törekszik. Vizsgálatai ily módon joggal tekinthetők komplex szemléletűeknek. „Kölcsey verseinek esetében [...] tisztán egyik megoldás sem alkalmazható”, figyelmezteti olvasóját könyve bevezetőjében (10.), s e megállapítás jegyében végzi munkáját. Ez a mérlegelő törekvés azért is helyeslendő, mert a Kölcsey-filológia sajátos nehézségei is mindig óvatosságra intik a szövegkritikust. Elegendő, ha e téren csupán a hagyatéknak hányatott sorsára utalunk,

vagy arra a körülményre, hogy az autográf kéziratok gondozásában fontos és áldozatos szerepet játszó Obernyik Károly (a jeles drámaíró, a *Főúr és pór* című színmű szerzője) írásképe a megtévesztésig hasonlít Kölcseyéhez, aminek következtében például Ferenczy József még a XIX. század utolsó harmadában Obernyik-verseket publikált Kölcsey-szövegek gyanánt. Mivel e közléseket nem követte alapos kritikai vizsgálat, Szabó G. Zoltán, a kérdés végleges lezárásának szándékával, ismét, ezúttal tüzetesen szemügyre veszi a vitatott szövegeket, és részint újabb filológiai megfontolásokra alapozva, részint pedig a szerzősége vonatkozó klasszikus (alkalmasint Szent Jeromosig visszavezethető) ismérvek alapján végképp kizárja e publikációkat a hiteles versek sorából. Tisztázza azokat a textológiai problémákat is, amelyek abból adódnak, hogy Toldy Ferenc – egyébként szakmai szempontból igen jelentős, a versek utóéletére nézve meghatározónak nevezhető – 1859-es Kölcsey-edíciója olyan, főként ortográfiai természetű javításokat hajtott végre a műveken, amelyek óhatatlanul lefedték a költő nyelvhasználatának egy nem mellékes rétegét.

Szabó G. Zoltán a Kölcsey-líra textológiai szituációjában abból indul ki, hogy az egyes kéziratok, versek autentikusságának meghatározásakor négy szövegforrás részesítendő előnyben: az autográf (vagy autográf jellegű) manuscriptumok, a költő életében megjelent szövegközlések (a folyóiratokban, almanachokban, periodikákban napvilágot látott költemények), a Pap Endre által szerkesztett 1840-es edíció és – mindenekelőtt – a költő életében, 1832-ben publikált *Versek* című kötet. „Minden későbbi közlés szövegHITELESSÉGE ennek a négy forrásnak egymáshoz viszonyított megbízhatóságától függ” – írja (13.). Az 1832-es kötet jelentősége ebben a viszonyhálózatban is különleges: ez tekintendő a legautentikusabb szövegközlésnek.

Tanulságos, amit Szabó G. Zoltán kutatásainak eredményeképp Kölcsey helyesírásának jellegzetességeiről, ezek alakulásáról megtudunk. Jelelméleti szempontból ugyanis a szövegforrás szignifikáns tényezői közé nem csupán a nyelvi jelet meghatározó három hagyományos (fonetikai, szintaktikai és szemantikai) szint elemei sorolandók, hanem a jelalkalmazás pragmatikai szintjének jegyei is, amelyeknek ugyan nincs közvetlen jelentésbeli vagy értelem-megkülönböztető funkciójuk, ám utalnak a szöveg keletkezésének történeti szituációjára, mint jelesül a történeti ortográfia. A szerző kimutatja, hogy jóllehet a fiatal Kölcsey helyesírását a (mértéktartó) fonetikus írásmód jellemezte (anélkül, hogy ypszilonista lett volna), a tízes évek végére azonban olyan ortográfiát alakított ki, amely erősen közeledett a kialakuló írásnormákhoz. Ez a megállapítás fontos adalékkal járul hozzá a nyelvhasználat e korra jellemző összképéhez, az egyes alkotók írásalakulásának szinoptikus szemléletéhez. Az ország azonos régiójához kötődő Bessenyei György például utópikus regényének megalkotása idején, másfél évtizeddel korábban még sokkal archaikusabban és nagyobb ingadozásokkal írt, míg művének egykorú másolatai már a kialakuló normákhoz közeledő betűvetést mutatnak, ha nem is oly mértékben, mint Kölcsey szövegei. A vizsgált könyvben összefoglalt kutatások tehát a kor más szerzőinek filológiai tanulmányozása során is tájékozódási pontul szolgálnak.

Kölcsey címadásával összefüggésben a szerző megfontolandó, de vitára is készítő érveléssel száll síkra a *Zrínyi dala* címének *Zrínyi énekére* történő változtatása mellett: a szöveg az utóbbi paratextussal jelent meg az *Aurorában* (1831) – Szabó G. Zoltán ezt perdöntő tényezőnek tekinti –, ám a Szemere-féle kiadástól mégis az előbbi címmel hagyományozódott. A magunk részéről ezért ezt a kérdést bonyolultabbnak, nehe-

zebben eldönthetőnek látjuk, s úgy véljük, hogy a közkeletűvé vált, s a könyv által most elvetett forma mellett is szólnak érvek. Az a tény pedig, hogy a *Zrínyi második éneke* (a szerző hangsúlyozza, hogy az egyik kéziratban aláhúzva, vagyis nyomatékkal szerepel a *második* szó) erre a szövegre utal vissza mint előzményre (*elsőre*), nem kényszerítő erejű a címvariánsok közti választás ügyében. Ez az interpretáció szempontjából is releváns belső intertextualitás ugyanis akkor is érvényre jut, ha a címet a hagyományozott, s nem az *Aurora*-beli formában olvassuk, mivel a *dal* és az *ének* szavak, illetve műfajjelölő terminusok jelentésköre részben egybeesik, s ez a vers keletkezése idején s közvetlen utókorában is így volt. A Czuczor–Fogarasi-szótár például a *dal* szót olyan költeményként értelmezi, „mely a szív érzelmeit *éneklésre* alkalmas versekben festi” (*A magyar nyelv szótára*, I. Bp., 1862, 1177.), s ezt a szemantikai egybehullámzást Kölcsey szóhasználata is mutatja, aki *Géniusz száll...* című versében így írt: „Géniusz száll az *énekes* mellébe, / Mely szelíden ömlő *dalra* hív [...]”. (Kiemelések tölem, N. I.) A két szó jelentésszférája ezen összehajlás mellett kétségkívül különbözik is: a „dal” többnyire világi tárgyú s egyszerűbb szabású szöveg, míg az „ének” általában mély érzelmeket fejez ki, s inkább vallásos jellegű, ám ez a szétágazás megfelel a két rokon tárgyú, s a drámai jelenet formáját öltő Kölcsey-vers hangulati, modalitásbeli eltéréseinek. Vagyis: a *dal* és az *ének* jelentéskörének részleges egybeesése alapján a *második* „ének” előzménye egy korábbi „dal” is lehet, a visszaütés így is célba ér, míg a két szó értelmének eltérő elemei a szövegek stílusbeli különbségeire hívják fel az olvasó figyelmét, az első vers szekuláris tendenciájú dialógusával szemben Zrínyi második megidézése tragikus tónusú, s komor ünnepélyessége mögött szakrális árnyalatok sejthetők, amit igazol, hogy a vers korábbi textusában a Sors szerepeltetése helyett Isten megidézése található.

E kérdés kapcsán tehát a magunk részéről a szerzőnél dinamikusabb textológiai aláspontra helyezkednénk, s nem vetnénk el olyan határozottan a hagyományozódott paratextust, hiszen, mint Siegfried Scheibe – a keletkező szöveg horizontjából szemlélődve – hangsúlyozta, egy textus ránk maradt változatai elvileg egyenértékűek (*Zum editorischen Problem des Textes*, Zeitschrift für deutsche Philologie, 101/1982, 12–29.), s amennyiben mégis választani akarunk két publikált variáns között, az egyenértékűség elvét előzetesen a bevett változatra is ki kell terjesztenünk, minthogy ennek hagyományozódása még a költő életében, az ő tudomásával kezdetét vette. Ennek értelmében a jelzett emendációt nem érezzük teljesen meggyőzőnek. Sőt, mivel egy irodalmi mű esztétikai értékét ugyan alapvetően meghatározza a szintagmatikus struktúraösszefüggés, ám ugyanakkor – ahogy erre Gunter Martens felhívta a figyelmet (*Mi az, hogy szöveg?*, Literatura, 1990, 3, 239–260.) – minden szöveget determinál saját történetének és eredetének paradigmatiszma tengelye is, megkockáztatjuk azt a felvetést, hogy még a Szabó G. Zoltán által teljesen kizárt másik forma – *Szobránczi dal* – is összetettebb és türelmesebb megítélést érdemel – legalábbis lehetséges korai, illetve fogalmazási változatként. Bártfay László megjegyzése ugyanis – „Szobránczi dalod »Hol van a Hon 'sat« minden legkisebb változtatás nélkül keresztül ment a censúrán, de illy cím alatt: Zrínyi dala” – szerintünk nem kizárólag úgy értelmezhető, hogy az pusztán a vers keletkezési helyére utal: egy korábbi paratextus esetleges meglétére is következtethetünk belőle Szauder Józsefhez hasonlóan. Az elemző azon érve, miszerint „semmi olyan történelmi vagy egyéb nevezetesség nincs ott, mely a versben kifejezett gondolatokat, érzéseket indokolná, mint pl. Huszt,

Drégel, Rákos, Kőszeg stb. esetében” (86.), számunkra nem tűnik egészen szilárdnak. Szobránc ugyanis igen jól ismert helység volt, ahová messze földről érkeztek látogatók, gyógyulni vágyó betegek; Hunfalvy János is így ír róla: „hazánk leglátogatottabb fürdőihez tartozik” (*Magyarország és Erdély eredeti képekben*, Darmstadt, 1856–1864, II, 277.). Ezt természetesen a vizsgált mű szerzője is tudja, hiszen megemlíti, hogy bőrbetegsége gyógyítása céljából vitték ide Kölcsey Kálmánkát. A hely szellemi topográfiájához azonban az a körülmény is hozzátartozik, hogy Szobránctól délre két magyar mér földnyire, vagyis nagyjából mindössze tizenhét-tizennyolc kilométernyire fekszik Ungvár, az egykori Ung megye székhelye, amelynek nevezetes vára állott már a honfoglalás idején is. Anonymus szerint Álmos fejedelem, miután legyőzte a vidék korábbi urát, Laborcot, bevonult Ung (Hung) várába, és itt választotta fejedelemmé a fiát, Árpádot. „Ezért hívták Árpádot – írja a névtelen jegyző – Hungvária vezérének; összes vitézeit pedig Hungról hungárusoknak nevezték el az idegenek nyelvén”, ami – bárhogyan ítéljük is meg Anonymus fikcióját s a nyomában kialakult közvélekedést (Anonymus: *Gesta Hungarorum*, Pais Dezső fordításában, Bp., 1975, 91.) – magyarázza, hogy Árpád emléke és e vidék mondaköre, hagyományai szorosan összekapcsolódtak egymással, s ennek fényében a Kölcsey-vers utalása a régi honra és Árpád hősi alakjára („Hol van a hon, melynek Árpád vére / Győzelemben csorga szent földre [...]”) sajátos jelentéstöbbletet nyerhet a dialogizáló versbeszéd poláris természetével együtt. Mindazonáltal a *Szobránci dal* paratextust, még egyszer hangsúlyozzuk, csak feltételelesen, és csupán mint – utóbb elvetett – fogalmazási változatot tartjuk felvethetőnek, minthogy a későbbi vers címe, ha a *dal* minősítés érvényét nem szüntette is meg, a helynév személynévre cserélését feltétlenül megkívánta.

E részletkérdés boncolgatásával részint az autentikus szöveg kiválasztásának és az ezzel kapcsolatos emendációnak a nehézségeit kívántuk jelezni, részint pedig a diakrón olvasat fontosságára szerettük volna felhívni a figyelmet, valamint a jelentésképződés szövegkritikai és recepciótörténeti aspektusának összefüggésére. Ezen a téren a vizsgált könyv folytatásra, további munkálkodásra serkentő megállapításokat tartalmaz.

A szerző, amennyiben ezt a Kölcsey-versek szöveg hagyományának konkrét vizsgálata különösen igényli, nyitottnak mutatkozik a dinamikus szövegfogalom filológiai felvetései iránt. Könyve *Egy alapszöveg és ami mögötte van* című fejezetében a variánsokat, beleértve a fogalmazási változatokat is, a *Zrínyi második énekét* elemezve, inspiráló módon beemeli egy lehetséges szövegmagyarázat horizontjába (ilyen a „Sors”-nak „Isten” megszólítása helyett történő aposztrofálása, vagy a „szép hazámat” jelzős szerkezetnek a „szenvedő hazámat” formával való felcserélése), s a vers genezise, a keletkező szöveg esztétikája szempontjából rendkívül termékenynek látszik az a megfigyelés, hogy valószínűsíthetően az első változatban szereplő „sors könyve” képzet volt az a dinamikus motívum, amelynek alapján a vers áthangszerelése, szigorú, ellentmondást nem tűrő, ítélkező végkicsengésének kialakítása megtörtént.

Szabó G. Zoltán könyve – amelyhez pontos versmutató, gazdag bibliográfia és a textológiai részleteket még jobban megvilágító jegyzetek csatlakoznak – a Kölcsey-filológia fontos eredményeit tartalmazza, jelentőségét a készülő kritikai kiadás is bizonyára igazolni fogja.

(Irodalomtörténeti Füzetek 144. szám, Argumentum Kiadó, Budapest, 1999.)

NAGY IMRE

Móricz Zsigmond, a *Kelet Népe* szerkesztője

Hatalmas munka, két kötetben. Az első leveleket közöl, a második pedig ezek jegyzeteit. A kettő együtt több mint ezer lap terjedelmű. A Petőfi Irodalmi Múzeum adta ki az előbbit, az utóbbit pedig az Argumentum Kiadó és a Magyar Irodalom Háza közösen – a munkatársak azonban ugyanazok: a válogatás és az utószó *Tasi József* munkája, ugyanő *Sz. Fehér Judittal* és *G. Merva Máriával* együtt a sajtó alá rendező, valamint a jegyzetek írója is. Vállalkozásuk nagyságát jelzi, hogy az író levelezéséből megjelent korábbi tematikus válogatásuk, a *Móricz Zsigmond, a Nyugat szerkesztője* (1984) „mindössze” 391 levelet tartalmazott, a mostani viszont több mint kétszer ennyit, 812 levelet az első kötetben, de a másodikban, a jegyzetek között is szerepel 178 levél vagy levélrészlet – a filológusi feladat nehézségét pedig az mutatja, hogy ebből a tömegből a nagyobb résznek a folyóirat-szerkesztő nem a küldője, hanem a címzettje volt. Képzeltetni hát, a kéziratárak, múzeumok, családi hagyatékok tanulmányozásán túl hány ember segítségére volt szükség Amerikától Finnorszáig, Debrecenről Doroszlóig, hány és hány adatot, tényt volt szükséges összegyűjteni, majd ellenőrizni a feladók személyének azonosítása, a róluk szóló névmutatók elkészítése érdekében. Különös tekintettel arra, hogy jó részük névtelen, ismeretlen, művészi vagy tudományos munkásságuk jelentéktelen, a folyóiratot nem annyira irodalmi, mint inkább politikai fórumnak tekintő alkalmi levelező. Emiatt számolni kellett azzal is, hogy a levélváltás körülményeinek tisztázása, a háttér felrajzolása, a kortörténeti összefüggések feltárása kevesebb szellemi izgalommal és tanulsággal jár, mint amekkora erőfeszítést maga e szerteágazó, roppant aprólékos munka kíván. A mutatóban elég rábökni azoknak a személyeknek a nevére, a legalább négyszer említett Ambrus Józseftől, Badár Balázstól, Bánkúti Árpádtól Baternay Bélán, Belohorszky Ferencen, Böhm Józsefen át Sümegi Tóth Tivadarig, Szemző Kálmánig vagy az igen sokszor hivatkozott Vicze Jánosig és Zeke Zoltánig, hogy a fáradságos kutatás hozadékának súlyával együtt a *Kelet Népe*hez valamilyen módon kapcsolódók körének alkotói minőségét, értékét is mérni lehessen.

De képzet alkotható arról a főszerkesztői törekvéstről is, amely a folyóirat fontosságát, jelentőségét és szerepét nem csupán a szűkebb szerzői gárda színvonalához kötötte, a lap életrevalóságának és fennmaradásának zálogát nem csupán bennük látta, hanem azokban a „levelezők”-ben is, akikre mint olvasókra számított igazán, terjesztőkként igyekezett megtartani őket, ha másképp nem, az egyes cikkek, írások jó hírének terjesztőiként. Az önjelölt zsenit, a műkedvelő fűzfapoétát, a tehetségtelen tanulmány szerzőt sem riasztotta el, mi több, igyekezett magához kötni – ezért nem sajnált tollat ragadni, apró-cseprő dolgokban, ügyekben írni s tudatni a hozzá fordulókkal, hogy minden délelőtt benn van a szerkesztőségben. Ideje is engedi, a szükség is ráviszi –, hiszen ahogy Debrecenbe, Kardosné Magoss Olgának írja, amikor az *Estlapokat* átvette az állam, akkor – 1939 december elsejével – felmondtak neki. Valószínűleg drágállottak havi hat cikkért ezer pengőt adni, pedig épp ennyi havonként a kötelezettsége, a tartásdíjak, az adósságok és az adó – magyarázza. Mintha kapóra jött volna neki a *Kelet Népe*, holott mindjárt az induláskor tele van aggodalommal, „micsoda terhet” vett hatvanéves fejjel a nyakába a lap összes tartozásának vállalá-

sával és a tulajdonjog átruházásával. Irodalmi felfedezettjétől, Szabó Páltól átvéve a szerkesztést, legelső teendője volt, hogy az addigi előfizetőket, mint írta, a *törzs-tábor*t tájékoztassa a változásokról, megtartani akarván őket, de megnyerni is a mondanivalójuk megírására. Minden levélre válaszolnak – ígérte, hozzátéve: „Sok komoly és fontos dolgot óhajtok kezdeményezni. Irodalmi lap vagyunk, politikával nem foglalkozunk, de a szellem megszervezése, a magyar lélek felébresztése, a nemzet jobbainak, a falu értelmiségének a városával való együttműködése: számtalan problémát érlel bennünk. A magyar irodalom összes fiatal írótehetsége a legnagyobb lelkesedéssel csatlakozott hozzám, de senki sem tekintti közülünk üzletnek a Kelet Népe szerkesztését és írását.”

Hogy mennyire nem, hogy a nyereség, a haszon helyett mennyire csak a veszteséggel kellett számolni, hogy Móriczot a filléres gondok mennyire nyomasztották élete legutolsó esztendeiben is – a levélválogatás bőséggel sorakoztatja a tényeket, bizonyítékokat. Kezdvé azzal, hogy huszonnégy pengővel a zsebében vette meg az „álomvállalatot”, de három hónapi „próbaidő” után rájött, még ennyit sem kellett volna fizetnie, hiszen törvénybe ütköző, hogy egy lap adásvétel tárgya legyen. Ügyvédjét kéri, közölje ezt Szabó Pállal – felfedezettjének, a magyar falu irodalmi küldöttjének így válaszol az őt kötelezettségszegésben elmarasztaló, enyhén fenyegetőző levélre –, végső esetben az eredeti helyzet visszaállítását is kilátásba helyezve, ami egyenlő lenne a *Kelet Néperől* való lemondással. Ez utóbbi gondolat végig kíséri szerkesztői munkájában, megnyugvást, kiváltképp megelégedettséget egyetlen időszak egyetlen kezdeményezése, terve, eredménye sem hoz. Legeslegutolsó levele, az Antal István miniszternek szóló is kiadói, szerzői százalékokról szól, arról, hogy a kereskedők vágthatják zsebre az ő munkájuk „verejtékének gyümölcsét”.

Közben is mennyi üzleti kimutatás, számla, könyvelési adat. Csak a Pesti Lloyd Társulat Könyvnyomdájával, Ottlik György főszerkesztővel folytatott levelezésben mennyi. És mennyi félreértés ugyanitt: „én Tőled, Zsiga bátyám, legutóbbi leveled helyett egy fix fizetési tervet vártam a [...] kontrahált adósságaid visszafizetésére vonatkozólag” – mire az író-szerkesztő lehűtött lelkesedése egyrészt nyíltan kérdezteti, „van-e köztünk más kapcsolat a számlán kívül?”, másrészt vádaskodásra indítja: „Ottlik úr egy olyan szörnyeteg, amilyenel zsidóban sohase találkoztam”, „ádáz és sötét gondolkodású ember”, aki az öccsével együtt ki akar végezni, panaszolja Németh Lászlónak. Végül majd a kecskeméti nyomdász, Tóth László világosítja föl, a Lloyd olyan kedvezményeket nyújt a *Kelet Népe* számára, hogy nem lenne érdemes nyomdát változtatnia. Ettől függetlenül hány felszólítás jön: a lap tartozását „megfizetni kegyeskedjél”. Hány panasz: a kiadóvállalat perrel fenyegeti a díjhátralékos előfizetőket, akik esetleg le fogják mondani a megrendelést, holott az előfizetők száma szépen szaporodott: 38 volt, és 1140 lett a 2300 nyomtatott példányból. E növekedés miatt is hány kérés, nemcsak a „paraszti ragaszkodással” hozzá forduló fiataloké: ingyenpéldányt ha kaphatnának, természetesen postán, a szerkesztőség költségén eljuttatva hozzájuk. Hány ajánlat, kormányfőtanácsostól árvaszéki ülnökig, alispántól tisztí főrvosig, gazdálkodótól kovácsig, kinek lenne érdemes mutatványszámot küldeni. Hány óhaj közvetítésre: járna el a levélírók érdekében, vagy szerezne közvetlenül egy-egy könyvet Kovács Imrétől, Darvastól, Veres Pétertől, Féja Gézától, mert hiába kértek tőlük, ők nem érnek rá elküldeni! Hány ötlet, javaslat: a jelentősebb iparvállalatok legyenek segítségére a folyóirat fenntartásában.

A legerősebb támasz azonban: saját könyveinek honoráriumai. Az irántuk megmutakozó érdeklődésről, az író népszerűségéről számok árulkodnak: 1940 februárjában jelentette meg az Athenaeum *Összegyűjtött munkái* 15 kötetét, május végére eladták az összeset, 30 000 pengőt írva a javára s új sorozatot indítva. Mégis, a nyár közepén már a Rózsa Sándor honoráriumától reméli az „örvendetes változást”, a folyóirat fennmaradását. Hiszen sok körülötte a bizonytalanság, még rendszeres megjelenése sem biztos. Egyik lánya, Lili örömmel érdeklődik, igaz-e, amit hallott, hogy megszűnik a *Kelet Népe*, ami „nagyon okos dolog lesz”, különösen, hogy látta a *Hidat*, ezt a „nagyon szép, érdekes” lapot. A másik lány, Virág Németh Lászlót sebzi meg: szerinte mindenki otthagya, azaz cserbenhagyta az apját, Németh legelőször. Ilyen helyzetben Móricznak sincs már kedve viccelődni, mint korábban, mondván, előre örül neki, hogy „magam írom a lapot, magam adminisztrálok, és magam veszem meg” – támaszkérő komorsággal fordul Erdei Ferenchez, mert a folyóirat „válságokon fekszik, és válságra kél”. Erdélyi útja előtt is szabadkozva tudatja Balogh Edgárral, hogy egy-egy előadásért majd 100 pengőt kér, s ennyit kénytelen elfogadni, „mert kell” a pénz. Olyannyira kell, a lapra is, főképp pedig a családjára, hogy a Csibének küldött levelekben szinte garasoskodó piacozónak mutatkozik. Lehet-e már muskátlikat eladni, kérdi tőle, hozzátevé, jövőre hamarabb kell kezdeni a szaporítást – így egy helyütt. Másutt a Széna téri piaci bevétel iránt érdeklődik. Aztán arra kíváncsi, Csikszeredából, hogy lesz-e otthon meggy, cseresznye, alma, s beleegyeznek, vegyen Csibe malacot, ha tud, a kecskére viszont Virág adjon pénzt. Majd egy otthoni levél a csirkék hullását, a tyúkok kotlását veszi sorra, s felveti, hogy a lovat pedig el kellene adni. Talán nem is az jellemzi igazán a helyzetet, hogy többször előfordul, egy árva fillér sincs a szerkesztőségi kasszában, hanem amit az ügyintéző, Csatai Ibolya is restell: „csupa szám-, pengő-, fillér-levelet” küld, de – szabadkozik – olyan nehéz a főszerkesztő úrnak másról és mást írni, mint beszámolót. És valóban, ha elutazik otthonról, ő maga kéri a folyóirat mindenésévé avatott, mindenhez értőnek, „kis boszorkánym”-nak nevezett Csibétől a napi jelentéseket. „Mindig azzal kezd, hogy a két csekkszámlán mennyi pénz van” – írja neki, panaszkodva, milyen sokba kerül a lótarás, kérdezvén, hova lehetne lucernát vetni, s hol lehetne arankamentes magot kapni. Aztán mint egy takarékos parasztgazdát, még élete legutolsó hónapjaiban is nyugtalanítja, hány mázsa lucerna lesz, mennyi árpaszalma, mennyi kukoricaszár, répa, mert csak ezek tudtával lehet nyugodtan tehenet venni. „De jó tehenet venni, az nehéz” – írja, majd amikor az Erdélyben tartózkodó Csibe a kiscsirkék és a malacok hogyléte iránt érdeklődik, akkor nemcsak arról számol be neki, hogy „igen szépek és kedvesek”, hemzsegetnek, szemelgetnek és nőnek, hanem arról is, hogy négyet agyonnyomtak közülük, és hogy vajon azért nem ír-e, mert nincs meg a tervezett s ígért negyven új előfizető. Látszik, a gazdasági udvar és a szerkesztőség gondjai szétválaszthatatlanok egymástól. Van úgy – lányának, Idának számol be róla 1942 júniusában –, hogy egyetlenegy deka zsírunk sincs, se tészta, se hús, krumpli is csak néhány darab. „Komolyan, most is éhes vagyok” – panaszkodik. A korszak ünnepektől frójt a napi filléres gondok nemegyszer hozzák vissza, kényelmetlen, sőt szánivalóan komikus helyzetbe. Egy 1942 márciusában kelt levelében ugyancsak Csibét feddi meg, amiért egy malacvásárlás dolgában telefonon hívta, hiszen ha 40 pengőt kérnek a jószágért, akkor az a telefonköltséggel együtt már 49 pengőbe fog kerülni, ráadásul harminc ember hallgatta az alkudozásukat, mert ahol hívta, ott nincs zárt fülke, így

kiabálnia kellett. A lányai előtt pedig azért kényszerül mentegőzni, mert Kisanyának, a nem velük élő, ám rendszeres tartásdíjban részesülő Simonyi Máriának külön pénzt kell küldenie a fogára és a kirándulására, ő kérte ugyanis, „nem tiszteli agg koromat”. Ezek után mintegy magától értetődő, hogy újra meg újra foglalkoztatja, ki, milyen feltételek között venné át vagy venné meg tőle a lapot, amelyet – mint Oláh Gáborral tudatja – szívesen vágna a sut alá.

A dokumentumválogatásban lépésről lépésre nyomon követhető, mit is akart a szerkesztő a lapjával „csinálni”. Előbb meg akarta keresni és kerestetni az országban azt – az ő kiemelése –, „ami sikerült”. Lelket kell verni a magyarba – hirdette –, hogy ne féljen befogni valamibe. Meg kell mutatnunk, hogy képesek vagyunk együttműködni, és képesek vagyunk a magunk erejéből valamire vinni. Jelszava, a „Hagyd a politikát, építkezz!” valóban a pártok politikájától való függetlenedésre, önállóságra buzdított, azt a hitet erősítve, hogy a magyar vidéken az egyéni és egyesületi kezdeményezéseké, magánvállalkozásoké és szövetkezeti törekvéseké a jövő. Ezekkel az elképzelésekkel kapcsolatban korán elhangzott Veres Péter figyelmeztetése: nem tudja helyeselni Móricz vidéki beszámolóinak a hangját: „Minekünk nem feladatunk, hogy hamis illúziókat ébresszünk a magyarságban.” Ezeket a hiábavaló reményeket pedig a vidékjáró Móricz mindenekelőtt azzal ébresztette és táplálta, hogy különböző „találmányok” népszerűsítésére és hasznosítására vállalkozott. Lánya, Virág emlékezete szerint a szénporos téglá házi égetése és az üvegházat pótló növénytakaró, a hasura volt az „a két fakanál, mely közrefogta az aranytálát: a népfőiskolát”. Különösen ez utóbbi kudarca keserítette el, hiszen Németh Lászlótól kezdve Földessy Gyulán át Sárközi Györgyig sok pártfogót szerzett az elindításához, míg végül kénytelen visszaküldeni az összegyűjtött pénzt is, mert megalapítását „nem engedték meg a hatalmasok”. Vagyis – visszatérve a jelszóhoz – az állampolitika nem engedélyezte az építkezést. Nem így annak az irodalmi programnak a teljesítését, amely az író politikai vagy irodalompolitikai magatartása helyett „az írás szépsége” alapján ítélte, vagyis különböző szemléletű, felfogású, pártállású szerzők számára nyújtott tereket. A két kötet most üti a hitelesítő pecsétet arra a bizonyítványra, amelyet Németh László állított ki a *Kelet Népe* munkatársi seregének toborzásáról. „Sosem láttam tarkább társaságot – írta 1943-ban az indulásról. – Népi írók, fiatal intellektuelek, vidéki búsmagyarok, színirendezők, nagystílú könyvkiadó jelöltek. Akivel szerkesztőségben, kávéházban, utcán összeakadt, vagy akinek üzenni tudott, azt mind meghívatta, minden hiúságnak vetett egy kis koncot, mindenkinek kapott az ajánlatán. [...] Az ő lapindítása olyan volt, mint egy kuruc zászlóverés. A Szabó Lőrinc, Illyés, Féja, Erdei-féle főurak mellé előszívárogtak az irodalom erdei szegénylegényei, sőt a martalócok is.” Meghívottak és hívatlanok csordultig teltek bizalommal iránta, „szinte mámorosan” olvasták értesítését. Ki-ki boldognak tudta magát, mert „a legnagyobb élő magyar író” felfigyelt a „vérverejtékes ugartörésére és áldozatos magvetésére”; nem tartotta kizártnak – Haltenberger Incének írja –, hogy „még regényíró” lesz belőle, vagy mindjárt azzal biztatta a pályakezdőt – Sümei Tóth Tivadart –, hogy „nagy költőt várunk”. Máskor mások ajánlására kezd sorozatos közlésekbe: például Földessy Gyula szerint Gellért Sándor „óriási költői érték”, Ady óta az első igazi nagy, Illyést, Erdélyi Józsefet, Szabó Lőrincet, József Attilát is beleértve, mindnyájuknál több, zseniálisabb, „összehasonlíthatatlanul nagyobb”. Aztán a személyes ellentéteken kellenie úrrá lennie, de legalábbis meghallgatnia az egymásnak feszülő véleményeket, az

írói öntudat megnyilatkozásait. Ilyen Szabó Pál tanácsa, hogy a parasztság ügyéhez nem szabad közel se engedni a kis csirkefogókat, a nyársforgató Jakabokat, a „féják” csapatát, mellesleg meg küld egy elbeszélést, írjon utána valaki, úgymond, „paraszt-novellát, ha bír, vagy gebedjenek meg”. Újabb eset, hogy kéréseket hallgat meg, s hogy többnyire teljesítetlenül: Nagy Imre sárrétudvari parasztköltő, miután ecsetelte családjá éhségét, nyomorát, a segítségét kéri a Baumgarten-díjhoz. Kassák Lajos, aki az egyik olvasó szerint Erdei Ferencsel együtt minden romantikától és költői szépelkedéstől mentesen, azaz tárgyilagosan keresi a parasztság fejlődésének lehetőségeit, a *Kelet Népe*ben rendszeresen közlő Kassák „csak” honoráriumért esedez, mint írja, betyár helyzetére való tekintettel. A szerkesztő iránti tartós bizalmat jelzi annak a Gelléri Andor Endrének a levele is, akit – Kassákkal együtt – még *Nyugat*-társ-szerkesztőként gyakran közölt: mintha Dosztojevszkij életét folytatná – közli benyomásait a munkaszolgálatra behívott író –, „s lapról-lapra haladnának itt az alakok, mintha ez az élet lenne a pára, s majd az írás lesz a valóságos”. Szeberényi Lehel jelentkezik egy losonci cserkészcsapatból; Győry Dezső furcsállja örömmel, hogy felkerült a lap főmunkatársi listájára; fény derül Károlyi Amy indulása körülményeire; Sík Sándor kéri finoman, hogy Móricz olvasná el azt a Zrínyi-könyvét, amelyről írtak ugyan a lapban, ám aligha olvasta el az a valaki; Nagy István tudósít Kolozsvárról, hogy amióta „hazatértünk”, felháborítja a munkásokat az a könyváradat, amivel az anyaországbeli ügynökök háznak, „drága pénzen szemetet sóznak a nyakukba”.

A levelek egyébként is sűrűn elidőznek Erdély irodalmi életénél, ehhez fogható gyakorisággal semmi másra nem térnek ki, még a *Nyugat* jelentőségének, szerepének latolgatására sem. Különböző alkalmak készítetik szólásra az utóbbi esetében is, ám valamiképp belejátszik a számvetésbe az elmúlással való szembenézés is. Fenyő Miksát abba a titokba avatja be, hogy jakobi küzdelmet folytat az öregség angyalával, ám míg ír, addig ő van felül, Illyés Gyulát pedig abba, hogy „olyan ködbe keveredtem, magamnak sem hegedülök”. Korábban azt fejtegeti Fenyőnek, hogy a *Nyugat* különös együttes volt, ott mindenki mást akart, „mindenki saját magát akarta”, de talán úgy voltak mindannyian, mint ő, hogy nem is álmodta, mi van a többiekben. Nem volt ott senki, aki a koncertben saját magánál többre gondolt volna: persze kivétel a karmester, Osvát Ernő – emlékezik, újabb és újabb hasonlatokat használva, előbb jó garázsna, majd olyan finom repülőtéren nevezve a folyóiratot, ahonnan a gépek felszállva arra mehettek, amerre akartak, ki nyugatra, ki keletre. Összhangban azzal, amit másutt úgy fogalmaz meg, hogy a tehetség nem illik bele semmiféle programba, „ő a program maga”. Az Illyés szerkesztette folyóiratot, a *Magyar Csillagot* is hasonló ok miatt mondja jobbnak a *Nyugat*nál, amelyik szerinte az utóbbi időben a „tehetségek kirakóvására volt”, a *Magyar Csillag* viszont programot jelent. Nyilvánvaló, a kifejezést nem egyugyanazon értelemben használja a két helyen, az utóbbi elismerés pedig annak a szerkesztői elképzelésnek szólhat, amit maga is követni igyekezett az írói szekértáborok egybe terelésével. Ez a szándék és a „hagyd a politikát...!” akarat a legteljesebben talán az erdélyi szerepléseiben, illetve az erdélyi magyar irodalom szerepeltetésében mutatkozott meg. Még a századelőről megmaradt ugyan szoros barátsága némely onnan származó művésszel, például az „erdélyi polihisztor” Kós Károllyal, a húszas-harmincas években (nem az *Erdély*-trilógia jelezte írói, hanem) a politikai, közszereplői érdeklődése mégis inkább a Felvidék felé fordult. 1927-től oda járt előadói körutakra, az itthon hazafiatlansággal vádolt 1931-es cikkében

(*Irodalom és faji jelleg*) a kinti tapasztalatok nyomán a csehszlovákiai magyar ifjúságnak a hazainál szociálisabb és kulturáltabb, európaibb magyarságát emelte ki. Az a Móricz azonban, aki 1920-ban az ország feldarabolását, a „balkarom levágják, jobbkarom mardalják” fájdalmát szóaltatta meg a *Kesergő*-ben, az *Erdélyben* pedig „a hej, székelyek, rátok s ránk szakadt az isten!...” végítéletével perelt, egészen a harmincas évek fordulójáig jobbára kényszerűségből, beutazási engedélyek híján távol maradt Romániától. Hogy a *Kesergő* alcímeként feltüntetett *Querela Hungariae*, „Magyarország panasza” az idők múltával is mennyire elevenen élt benne, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a második bécsi döntésről már az aláírása előtt két nappal, 1940. augusztus 28-án beszámolt Szabó Lőrincnek – „most telefonálják a nagy hírt. Istennek hála és dicsőség” –, és hogy egy hét sem telik el, azon frissiben elhatározza, utazik Erdélybe. A terve ugyan csak a következő esztendő derekán valósult meg, ekkor azonban városról városra járva, többnyire ismerőseinél, barátainál, az irodalom pártfogójainál szállva meg, hat hetet tölt ott. Ennyi idő elegendő lehetett volna ahhoz, hogy elkészítse Németh László fél évtizeddel korábbi, Szabó Zoltán szerint „apokaliptikus reménytelenséggel” megírt útirajzának (ellen)párját, folytatását – a körösfői népviseletet vagy a bözödi székely szombatosokat bemutató egykori riportjai, továbbá a most közzétett levelek az élmények bőségéről árulkodnak. A többséghez visszatérült észak-erdélyi volt kisebbségi magyarság társadalmi és szellemi, kulturális életének elemzésére, a Némethéhez fogható „láttelel” kiállítására azonban nem vállalkozik. Képeket villant fel, eseteket ecsetel, anekdotákat mesél el – mindenek előtt való feladatának végig a *Kelet Népe* népszerűsítését, előfizetők gyűjtését tartva. Körútját jóval indulása előtt megtervezi, arra a Csehszlovákiából Romániába áttelepült Balogh Edgárra támaszkodva, akit még a szlovenszkói Sarlós-mozgalom révén ismer, s aki ekképpen segítségére lehet a felvidéki és az erdélyi helyzet összevetésében is. Különös kéréssel sem restell előhozakodni: ajánlana valakit, Pesten, aki megismertetné, sőt megtanítaná az erdélyi „társas viszonyaitokat”. Aligha illetmából akarna jelles lenni – érdemeik, értékeik szerint vágya különbséget tenni az írói csoportosulások között. Erre intik a felvidékiekkel kapcsolatos csalódásai is. „....Igen örülök annak – írja 1941 februárjában, tehát jóval utazása előtt –, hogy az erdélyieket nem kell attól féltetni, hogy éppen úgy el fognak sülyyedni, mint egyes felvidékiek. Nyoma sincs a felvidéki réalpolitikának. Valamennyien eladták magukat a napi kenyérért s kalácsért, senki sincs köztük, aki merne kiállni gondolatokkal. Talán csak Jócsik, aki viszont szintén elméletibb elme, mint ti vagytok.” Egyes, Pesten befutott „felvidéki csörtetők” bepiszkolják az otthoni társaikat – efféle vádat már előbb is ismertettek vele, ám ekkor éppúgy hallatlanná tette, mint ahogy Márai Sándorral kapcsolatban is csak annyit jegyzett meg, nem ismeri, amit viszont – valami „önéletrajzi kotyogás”-t – hentes nagybátyjáról olvasott tőle, az igen jóízű volt, Kassák pedig nagyon komolyan veszi, „még nem is láttam, hogy valaki előtt ennyire leborult volna”. Balogh Edgár azt panaszolja föl, hogy a magyar parlamentben egy képviselő denúciálta a Sarló miatt, amit ő éppúgy nem restell, mint a munkássággal való szövetkezésüket, és – úgymond – a cseh imperializmus ellen vívott eszmei harcukat se. Erdélyben a pár évvel korábbi, 1937-es vásárhelyi találkozó szellemi és „munkaegyüttesét” szeretné felújítani, vagyis a Tamási Áron fogalmazta *Hitvallást* követve a világnézeti harcok, az osztálybeli és egyéni széthúzások megszűntét reméli. Ehhez a népfrontos elképzeléshez viszont csakúgy a *Korunk* volt főszerkesztőjét, Gaál Gábort társítja, mint ahogy

a *Kelet Népe* írói és előfizetői körének bővítésével kapcsolatos „kis tervet” is vele, illetve Asztalos Istvánnal és Nagy Istvánnal együtt dolgozza ki. Rajtuk kívül még Szenczei Lászlót, Szabédi Lászlót, Kovács Györgyöt, Kiss Lászlót ajánlja Móricz figyelmébe, és Bözödi Györgyöt, őt azzal a megjegyzéssel, hogy „újabbán mind csak zsidóz, szabadkőműveseket szaglász”. Jó részük, mint a barátként említett Szentimrei Jenő is, a *Korunk* köréhez tartozott, ahhoz a folyóirathoz, amely talán vulgárszocialista és dogmatikus marxista múltja miatt a második bécsi döntést követően nem kapott engedélyt a megjelenésre. Gaál Gábor kicsit szektás, Szentimrei meg túl könnyen áll össze bárkivel – int Balogh Edgár, úgy híven azonban, „komoly esemény lesz”, ha Gaál az „új magyar események kultúrtörténete”-ként megszólal, egyébként meg „igaz Erdélyt, népi felelősséget mégiscsak az ő transzilván realizmusuk, szociális világnézetük s magyar radikalizmusuk jelent”. Meglepő magasztalása ez annak a Gaál Gábornak, aki folyóiratában nem győzte az *Erdélyi Helikon* megszólaltatta transzszilvanizmust bírálni és bíráltatni, az „erdélyi gondolat”-ot már útra keltek hamisnak tartva, illetve *A mai erdélyi magyar irodalom arcvonalait* meghúzva az általa követett „tisztá osztályvonal”-al szemben álló, bűnös „légkonstrukciók” egyikeként, az akadémizmus párjának nevezni. Móriczot ez a legkevesbé sem foglalkoztatta, nemhogy nyugtalanította volna. Barátai, szellemtársai inkább a helikonisták voltak, útja szervezői és lapja szerzői inkább a korunkosok. Miközben Kós Károly barátja volt, s a „nagy mű”-nek kijáró elismeréssel méltatta Bánffy Miklós regénytrilógiáját, aközben Nagy István kitűnő cikkét köszönte, Kovács György írásának örült. És ahogy tíz évvel korábban a szlovenszói magyar ifjúságot, úgy dicsérte most az erdélyi magyart, szerinte ugyanis okosabb, politikusabb és szervezettebb az itthoninál; „amit erdélyi léleknek lehet mondani, az éppen a politikus magyar. Hogy Erdély népe századok óta több politikai iskolát végezhetett, mint az alföldi” – írja, megtoldva azzal, hogy mindez „Bocskai-probléma”. A hathetes út aztán némiképp rácáfolt előzetes véleményére, s megcsalta előérzetében. Zilahy Lajossal tudatja, hogy Erdélyben nincs olyan kis társaság, ha csak ketten vannak is már, hogy a legnagyobb ellentétek ne volnának köztük. Az előfizetők toborzása se járt sikerrel. Mulatságosnak mondja, hogy Désen, ahol Daday Loránd, írói nevén Székely Mózes vendége lehetett, az irodalmi estet követő vacsora belekerült annyiba, mint a *Kelet Népe* egészévi ára, de előfizetni „azt nem, azt nem”. Kolozsvárról is mulatságos emléket őriz: a főispán és az alispán összetévesztik Herczeg Ferencel, s ennek megfelelően „kezelik”, a városban ömlik utána a nép, mint egy kifestett színész után, az ablakából pedig a főtér úrnapi körmenetére lát, díszmagyarban az erdélyi mágnás asszonyok, rengeteg pap, apáca – „Szerettem volna őket elküldeni L(eányfalu)-ba kapálni”. Később, az erdélyi előfizetői körúton lévő, de inkább csak Kolozsvárott vendégeskedő Csibét már úgy világosítja föl, hogy az erdélyi írók közül a legkiválóbb Tamási, azután Nyíró József, akinek már négy háza is van, és igen jó báró Kemény János meg a kitűnő fiatal író, Asztalos István. Móricz Erzsébet többek között azt válaszolja, hogy szerinte „nagyon érdekemberek ezek az erdélyiek”. Móriczban erősödik, majd szinte elhatalmasodik az a csalódásérzet, aminek már korábban is hangot adott, Erdei Ferencnek írván. Nemcsak arra panaszkodott Erdeinek, hogy ők „kihullottak” mellőle, hanem a kolozsvári ifjakra is – nevüket a jegyzetek szerzői sem tudták kideríteni –: furcsállja megjegyzésüket, miszerint a falukutatók „elgennyesítették” a sebet azzal, hogy re-

gényt csináltak a nép szenvedéséből, s így szerintük „hozzászoktatták az országot, hogy ez valami, ami van, s ami mellett még egészen jól lehet megélni”.

Sem *A boldog embert*, sem az *Árvácskát* nem hozza fel ellenpéldaként, személyes érintettségéről itt éppúgy nem beszél, amiként máskor, másvalakikkel se igen osztja meg írói gondjait, műhelyproblémáit. Leginkább talán még a családja tagjaival és Kardosné Magoss Olgával. Például amikor a *Rózsa Sándor* első részének végére érven a várható nehézségek között a befejezéssel vet számot. „Az író a könyv első olvasója – fejt ki Idának –, s én mondhatom, szinte kíváncsian várom, mit beszélnek, mint csinálnak a hősök ma(jd) a megírandó folytatásban.” Olga asszonynak pedig, akinek korábban háromszor is házasságot ajánlott már, s akihez majd legutolsó debreceni útja is vezetett volna úgy számol be egy esztendő írói terméséről, hogy a két regényt, a két színdarabot, a két filmet és a két kötetre való *Kelet Népe*-beli cikket, a két újrírással együtt epizódnak nevezi, s nemhogy nem vigasztalja, hogy ennyi alkotás másnak esetleg egy életre való „oeuvre” lehetne, hanem mint aki az egyedüllétén kesereg, még kérdezi is: „Mire kellek én magamnak? S mire kellek másnak?” Az értetlenség, a közöny nyomasztja, az irodalmi, művészi ízlés elmaradottsága – ahogy egy helyen fogalmaz: a rettenetes magyar vidék egész reménytelensége. E vidék elszánt ostorozójának az elfeledett Tolnai Lajost véli – szinte rajongóan, túlzásokba esve újságolja, hogy benne lelte meg a legnagyobb magyar regényíró, s hogy amit az írásából csinálni fog – átdolgozza őket, például *A nemes vér* című regényt –, „az többet fog érni mindennél, ami eddig magyar nyelven megjelent”. Habár mentegetőzik, hogy nem becsüli le saját magát, mégis úgy látszik, nagyobb kedvét leli Kemény Zsigmond és Tolnai közreadásában, mint abban a munkában, amivel a kiadója, az Athenaeum és az „ipari beosztással” dolgozó nyomda sürgeti. A *Rózsa Sándor összevonja szemöldökét* így készül el, óriási hajszában: harminc nap alatt háromszázhetven oldalt ír meg. Az erről szóló, Idának küldött beszámolója 1942 júniusából az utolsó évek bizalmas természetű, azaz nem hivatalos leveleinek fő jellemzőjeként az összegző jelleget mutatja. Hogy Móricz számára, akit – mint írja – a „vénség kerülget”, elválaszthatatlan egymástól alkotói becsvágy és családi siker, s hogy ami e kettőt összekapcsolja, az az első házassága. „Janka nekem ma is fő problémám – árulja el –, de már nem annyira izzó és égető”, ezért is képes férfiasan bátor és cselekvő, „nagy ember”-nek nevezni, aki előtt nem bírt se megalázkodni, se eléggé imponálni. Ha Janka nem lett volna – töpreng tovább –, akkor nem volna Leányfalu sem, hiszen a második feleség, Simonyi Mária „nem tudott, szegény, csak költeni”, ő meg, akárcsak az apja és a többi Móricz-gyerek, elspekulál mindent. Ezért is dönti el, megmásíthatatlanul, 1942 májusában, hogy végrendelkezik – s ezt a gondját megint Magoss Olgával osztja meg, mielőtt azt ajánlaná neki, mindjárt ábrándozásnak is tartva, hogy menjenek együtt a tengerre, s „fiatalodjunk meg”. Ekkor már fárasztják az emberek, szerkeszteni pedig egyáltalán nem szeret. Ekkor már Debrecenbe sem azért vágyik, mert – mint korábban Illyés Gyulának írta – ötven év óta betege, ha nem tud „bekukkanni” a Maradandóság Városába, látni az „őstalaj”-t, ami „kövér, kegyetlen, de életet terem”. Pihenni szeretne, s pihen is, Idával legalábbis azt tudatja, hogy egy hónapon keresztül napi tíz-tizennégy órát aludt, zavartalanul, mivel – ezt pedig Diósszilágyi Sámuelnek írja – Debrecenben nyugodtan elzárkózhat az ember, „a debreceni ugyanis senkit sem keres, ha az őt nem keresi”. 1942 márciusa, élete egyetlen igazi pihenő, „csendes hónapja” elegendő idő hát gondolkodni a végakarataráról, „hogy ne marad-

jon utánam olyan zűrzavar és testvérharc”. Hogy mi minden forrhatott és forronghatott a családi tűzhelyen, az egy-egy sisterső megjegyzés, félmondat alapján is sejthető. Például, amikor 41 szeptemberében tudatja Virággal, hogy aláírta Csibe örökbefogadási okiratát, akkor nemcsak azt teszi hozzá, hogy utólag nem is érti, miképp lehetett öt éven át ennyire tisztázatlan állapotban létezni, hanem hogy a lányának még az a megnyugvása is lehet, „hogy nem fogok ennél többre menni vele”. Jóval később, a Debrecenben pihenő apjával pedig Virág üdvözlötte úgy, „szívélyesen” „Olgát”, hogy hozzáteszi: biztosan jót tett (a megözvegyült) asszonynak, „hogy férfi lett belőle, talán megnőiesedett tőle”. És ott van még a második feleség, Simonyi Mária ügye, akivel külön élnek, ám akinek a tartásdíjat holta után is fizeteti. Hármuk közül, de a saját lányait is ide számíthatjuk, kétségkívül Csibével foglalkozik a legtöbbet. Rá bíz legtöbbet, vele a legbizalmasabb – egy 1942. június végi levél tanúsága szerint a közönségességig közlékeny, amire legfeljebb az olyan levelek készíthették, mint amelyekben fogadott lánya a saját rosszkedvűségéről számol be, s ennek okát abban látja, hogy „Nagyon hiányzik nekem már valami is [...] Azt hiszem, hogy tesszik érteni, hogy mi.” Efféle célzások, utalások és kifakadások alapján sejthető az a zűrzavar, amelynek megszüntetését éppúgy a végrendelettől várta, ahogy a levelekből kevésbé érzékelhető testvérharc elültétét is. Amikor pedig, az öröklést, örökösödést illetően fő vonalakban megállapodott a lányaival, és beszélt a közjegyzővel is, akkor még mindig nem lehetett nyugalma: ott kísértette és hajszolta megint – halála előtt két hónappal ezt is Magoss Olgának fogalmazta meg – rossz szelleme, a *Kelet Népe*. Hogy azonban nem a szerkesztői munka, a kéziratolvasás vagy az előfizetőtoborzás fárasztotta el, hogy nem más hajszolta és kísértette, mint ami annyiszor szóba jött már korábban is, a pénz, erről elég nyíltan ír Zilahy Lajosnak az egész élete legnehezebb évének tartott 1941 végén. Alkotásai sorsát és személyes életét bizonyosan meghatározta ez idő tájt (is) az a kettős kényszer, amit úgy fejez ki író- és szerkesztőtársának, hogy egyrészt a legmélyebben lesújtva rosszállja a *Betyár* filmszövegének átirását, a regény tendenciájának, amiből „egy jotta sem” maradt, megmásítását, másrészt viszont köszöni, hogy anyagilag mekkora jótét e „filmforrás”, s mekkora a Zilahy szerkesztette *Híd*. Utolsó éve leveleinek tükrében a XX. század legnagyobb magyar prózaírója ilyen kiszolgáltatottnak és megfáradtnak látszik. (1988, 1999.)

MÁRKUS BÉLA

Szakíts, ha bírsz!

Szili József: „*Légy, ha bírsz, te »világköltő«...*”

A magyar líra a XIX. század második felében

„Áttekintésem a korszakos nagy művek, műegyüttesek problematikája felőli nézetet nyújt, s történeti aspektusa negatív: azt próbálom megmutatni, hogy az a poétikai emlékezet, amely anyagát ebben a vonatkozásban felbecsüli, nem kronologikus rendhez igazodik.” (212.) Szili József ír így saját könyvéről az *Utóhang: Világköltők vagy kozmopolita klasszicizmus?* című fejezetben, melyben egyszersmind használati útmuta-

tót is kínál művéhez. S a könyv igényli is ezen segítséget, hiszen a tanulmányok olyan rendet követnek benne, olyan szemléletmódot képviselnek, mely a XIX. század második felének irodalmát tárgyaló írásokban is szokatlan, újszerű, ugyanakkor izgalmas kérdéseket felvető. A magyar irodalom *világköltőinek* (ahogy Arany, nem éppen hízelegve szól Reviczkyékhez) felvonultatása és értelmezése nem pusztán egy ritkábban elemzett kör, az úgynevezett másodvonalbeli költők újrafelfedezését, kánonba emelését jelenti, s nem is jelentheti azt, hiszen a könyv nem pusztán velük foglalkozik. Szili – biztos kézzel – távolabbról közelít a témához, bemutatva azt a poétikai miliőt, melyben a világköltészet, a „kozopolita klasszicizmus” megszülethetett. Ellentmondásos ez utóbbi megjelölése, mégis el kell fogadnunk, hogy létezik ilyen kategória, amennyiben elfogadjuk könyve gondolatmenetét, merész építkezését és olykor meghökkentő, ámde helytálló következtetéseit.

„Ez a könyv nem a megszokott rend szerint nyújt áttekintést egy fél évszázad magyar lírájáról. Célja: bevezetés a korszak líratörténetének problémakörébe. Tárgya: a líra története mint az irodalomértés és az irodalomtörténet-értelmezés problémája. Nem problémátörténet, hanem a történet, pontosabban a *történetírás* mint történetértés problematizálása. Az irodalmi anyag *ilyen értelmű* feldolgozása heurisztikus érdekű feladat. Vagyis: fel kell fedezni a korszak líratörténetét. A lírákért értelmezhető anyagból azt, ami érdemleges, s ami érdemleges *líratörténetet* alkot.” (7.) A *Bevezetés*-ben ígért újszerű feltárás a korszak, korszakhatár problematikájával indul, egy „korszaket” kiválasztásával, a választás megindoklásával: „A századközéppel megnyitott korszaket, ez a XX. századba torkolló fél évszázad azért érdekes terepe a fejlődésnek, mert innen már közvetlenül a XX. századi fejleményekre láthatunk. A XX. századi jelenségek felől nézve pedig ez az a vidék, amelyen a közvetlen negatív és pozitív előzmények még megkereshetők, a kapcsolatok, kötődések a maguk valóságos személyi, tárgyi feltételeivel, érintkezéseivel, s nem csupán tipológiai egyezésekkel valószínűsíthetők.” (9.) E fél évszázadot 1849/1850-től számítva, s így a világosi korszakhatár kérdéséből kiindulva Szili a nemzeti klasszicizmus fogalmát kívánja megvilágítani; Gyulai Pál, majd Horváth János irodalomtörténetére építve, illetve Imre László műfajtipológiai értekezései alapján megpróbálja a fogalmat dekonstruálni: „Vagyis Imre László modern, sőt posztmodern szempontú műelemzései és átértékelései azt igazolják, ami az ő koncepciójának a tengelyében áll: az általa »nemzeti klasszicizmus«-nak nevezett korszakra nemcsak az jellemző, ami a Horváth János-féle fogalommal jellemzett periódus karakterére: »Nemcsak összhang, egyeztetés, hanem az ellene lázadó tagadás, kétely is e korszak ízlésbeli és műfajteremtő gazdagságához tartozik.« [Jegyzetben: Imre László: *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*. Debrecen: Csokonai Könyvtár, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 81.] Ez bizonyára igaz, de az ellentmondásnak ezt az oldalát éppen a „nemzeti klasszicizmus” fogalma fedte el, sőt, úgy látszik, funkciója volt az is, hogy ezt az egyoldalúságot megszilárdítsa.” (17.) A nemzeti klasszicizmus kizáró jellege mellett érvel Szili, új fogalmat keresve, vagy legalábbis az eddigi fogalom újraértelmezését hangsúlyozva, miközben – többek között – Imre László is ezt tette a fent idézett helyen, s erről a Szili által is idézett bekezdésben így ír: „A nemzeti jellegű klasszicizálódás ugyanis úgy is leírható, mint új, speciálisan magyar műfajok létrejötte. Hiszen az európai összevetésben társaltan Arany-ballada vagy Jókai-regény, a magyarrá asszimilált gogoli–turgenyevi prózaváltozat (*Egy régi udvarház utolsó gazdája*), a byroni verses regény stb. – mindez

együtt adja a korszak sajátos műfaji hierarchiáját. Nemcsak a Horváth János által hangsúlyozott józan megfontolás és súlyegyen, hanem az attól való eltérés Petőfinél, Jókainál, nemcsak a klasszicista formaelvek, hanem az arisztotelianus, görög-római szépségideálnak, szimmetria-elvnek ellentmondó, annak körén kívül keletkezett műfajok (verses regény, ballada, a Sterne és Jean Paul hatása alatt keletkező Nagy Ignác–Kuthy-féle posztromantikus regény), nemcsak összhang, egyeztetés, hanem az ellene lázadó tagadás, kétely is e korszak ízlésbeli és műfajteremtő gazdagságához tartozik.” (Uo.) Az idézetet teljesebbé téve tisztábban látható az az ellentmondás, ami e két elmélet között található: míg Imre László mindezt sajátosan a nemzeti jellegű klasszicizálódás eredményének, termékének tartja, addig Szili éppen ebben látja a visszatartó erőt, azt a hatalmat, mely egyoldalúságot erőltetett volna a magyar irodalomra. Ezért a korábbi fogalmakat elvetve, új fogalmat, vagy legalábbis újraértelmezett fogalmat keres. Az újraértelmezéshez szükségessé válik visszatérnie a világosi korszakhatár kérdéséhez: „A világosi korszakhatár védelmében meggondolandó: vajon a népi-nemzeti radikalizmus tragédiája (csődjé?!) után változatlanul fennmarad, töretlenül fejlődik az irodalom népiségét-népiességét-nemzetiségét-nemzetiességét a poétikum centrumába állító, fő konstruktív tényezőként, poétikai lényegiségként kezelő koncepció?” (22.) A kérdés költői, nyilvánvalóan érzékelteti, hogy e korszakhatár után igen jelentős fordulat következett be a magyar irodalom, de legalábbis a líra fejlődésében, új hang, új tematika, új koncepció jelent meg, így e korszakhatár megléte elengedhetetlen az új lírai éra legitimitásának bizonyításához.

Ezen elméletet támasztják alá könyvének következő tanulmányai, Szili József szellemes stílusában. Egy újabban igen kedvelt témával indítja fejtegetéseit: *Népnemzeti népképzőlet avagy posztkoloniális lelkiismerettel Nagy-Idán* című fejezetében Arany János művét, *A nagyidai cigányokat* elemzi, Voinovich, Riedl Frigyes és Barta János tanulmányait felhasználva. Tulajdonképpen nem lép túl a nagy elődök s kortársak által mondottakon: a tragikomikus cigányábrázolás – mindenféle allegorikus vonatkozásaival – különös helyet foglal el Arany életművében, s így ír erről Szili Bartát idézve: „Az irónia általában nem a cigányságra, hanem egy »közösségi képlet«-re irányul, benne van »a nemzeti mítosz tagadása«, a nemzeti tudat minden faktorának (kiválasztottság, ősi eredet, a történelmi tudat, a múlt dicsősége, a győzhetetlenség hite, a vitézség, azaz a nemzeti erények) megkérdőjelezése: »közösségi paródia, egy nemzet létrejöttének paródiája; a nemzetépítésnek kártyavárrá való leleplezése.«” (36.)

E problémakört folytatja következő, a *Személyes jelenlét és líra a poeta doctus naiv eposzában* című tanulmányában. A XVIII–XIX. század egyik gyötrő problémáját állítja a középpontba, azaz a magyar nép ősi nemzeti eposz utáni vágyát. Már ezt a vágyat kívánta kielégíteni egy korábbi mű, Dugonics András 1788-as *Etelkája*: „A XIX. századi magyar irodalomban a »grand récit« alapköve a *honfoglalás* volt. Dugonics regénye is a honfoglalás korában játszódik, de ezt senki sem tekintette alkalmasnak arra, hogy helyettesítsen egy hősi eposzt e témakörben. Magyarországon megjelenése pillanatában úgy látszott, hogy Vörösmarty Mihály költeménye, a *Zalán futása* (1825) betölti azt a helyet, amelyet a várakozás kánonszerűen tartott fenn egy ilyen tárgyú, művészileg kellő súlyú és hatékonyságú eposz számára a XIX. század elején.” (40.) A „mítoszcsinálás” egyik legkiemelkedőbb alkotását, a *Buda halálát* rendkívül részletesen elemzi Szili, mind verstani, mind retorikai szempontból. A megemlített alakzatokhoz rengeteg példát hoz a műből (talán túl sokat is, a felsorolások néha nem von-

ják magukra az olvasó figyelmét), majd így jellemzi az eposz jelentőségét: „az egész mű *tanulmány* a feladatról, amely a XVIII. század óta nemzeti feladatnak látszott, tanulmány annak a megvalósított példázatáról, az ideiglenesen fölül nem múlt, meg nem cáfolt, önmagában ellentmondásmentes kísérletről, amely mint kísérlet képes helyettesíteni a hiányzó modellt, a valóságos, »igazándi« naiv eposzt. De azáltal, hogy helyettesíti, feleslegessé teszi, folytonosan pótléknak bizonyul, legjobb esetben, ha tökéletesen sikeres a helyettesítés, önmaga pótszerének. S valóban, a *Buda halála* sikeresen iktatta ki a (naiv) nemzeti eposz iránti szükségletet, mindenki beláthatta, ha Aranynek ez sikerült, s csak ez sikerülhetett, nincs tovább.” (59.)

A könyv következő fejezeteiben (*Önszerkesztő és önzáró szövegstruktúrák a XIX. századi magyar lírában; Tompa fekete módja; Vajda János, az esszenciális szerelem költője; Komjáthy Jenő, az istenálmok fejedelme*) Szili különböző módszerekkel közelít a korszak legkiemelkedőbb lírai alkotásaihoz. Alaktani elemzések közvetítésével mutatja be a lírai alkotások sokféleségét, szerkesztettségét. Tompánál hangsúlyozza, hogy ő volt az első impresszionistánk, s – ami a tanulmány számára igen fontos – Sőtérre hivatkozva megjegyzi, hogy műfaji szempontból Tompa költészete átmenet a népiesből a nem népiesbe. (95.) Költészetének egyik meghatározó jegyévé az Énen belüli dialogicitást emeli: „a dialógust a szó szoros értelmében belsővé teszi, nem is engedi ki-mozdulni a bensőségéből” (98.), majd így folytatja: „A hangnem természetessége, kollokvialis bensőségessége, s az az implicit dialogicitás, amely a másik személy értő és megértő jelenlétét feltételezi, legközelebb már csak Ady késői szerelmi lírájában tűnik fel.” (101.) Tompát, aki sokak irodalmi kánonjából kimaradt, Szili néhány versének ürügyén Browninghoz és Poundhoz teszi hasonlatossá, stílusáról pedig a következőket írja: „Tompá szentenciózus. Nem ábrázol, hanem kinyilvánít.” (122.), majd tematikája szempontjából is méltó helyére emeli: „Nem szokták eléggé méltatni Tompa tematikai szingularitását, egyedi voltát. Emlégetik a pietista feloldást, de nem vetnek számot azzal, hogy Tompa extravagáns tematikával dolgozik.” (122.) A XIX. század egyik szinte elfeledett költője így a XX. század nagy lírikusainak (különösen a *Nyugat* alkotóinak) előfutárává válik, s Szili ezen elemzése sokat segít abban, hogy e költemények újra olvashatóvá váljanak.

Vajdánál – mint legtöbb elemzője – Szili is a szerelmi költészetet emeli ki, mint az egyetlen témát, melyben Vajda igazán nagyot alkotott. Ám sikerül elszakadnia a pusztán tematikus elemzéstől, s a gazdag Vajda-szakirodalmat feldolgozva valóban izgalmas képet nyújt e líráról, hangsúlyt fektetve a romantika és realizmus között létrejövő lírai én kialakulására, Vajda képalkotó tehetségére (melynek egyik legeredetibb megoldása a fürtös képek alkalmazása), illetve az expresszionizmus megjelenésére. Így Vajda is egy egészen új utat igyekezett bejárni, mindinkább eltávolodva az addig kanonikusnak tartott ösvénytől: „Vajda már a hatvanas évektől kezdve sok tekintetben a »nemzeti klasszicizmus« hitehagyottjának számított. Az *Alfréd regénye* a »nemzeti klasszicizmus« ellentéteket kiegyenlítő harmóniaeszményét még szintaktikájával is sérti, semmibe veszi. Ellenében bizarrsága = modernsége – mint Barta János kimutatta.” (140.) Schöpfung idézve még megjegyzi, hogy Vajda szerelmi lírája a modern szerelem első megnyilvánulása a magyar irodalomban. Vajda modernsége az, mely átvezet a következő témához, a lázadó kozmopolita Komjáthy Jenő lírájához. Babits Mihály és Horváth János bírálataira hivatkozva, a bírálatokat egybevetve igyekszik kijelölni helyét a magyar lírában, hangsúlyozva, hogy Komjáthy életműve

már határozott eltávolodás a nemzeti klasszicizmustól, viszont annyira sajátot sikerült létrehoznia, hogy ezzel sikerült beírnia önmagát a magyar irodalomba. Költészetének különlegessége, hogy „a metafizikában fedezte fel e poézis legbensőbb életalapját” (179.), s így képisége, nyelve merőben újat hozhatott a korábbi lírai alkotásokhoz képest, a költemények új szempontú megközelítését tette lehetővé. Eisemann György tanulmányát idézve költészet és gondolkodás rejtett rokonságára hívja fel a figyelmet, mely mintegy a versek szervezőelveként jelenik meg Komjáthy költészetében, így emelve a szerzőt „világköltői” rangra.

S vajon jár-e Madáchnak is a világköltői rang? *A Tragédia: líra vagy tragédia?* című fejezet erre keresi a választ, illetve arra, miért vált ily hatalmas költeménnyé *Az ember tragédiája*. Meglepő helyen található e tanulmány a kötetben, hiszen – felrúgva a kronologikusság sokszor bezáró rendjét – a Komjáthy tárgyaló fejezet után található, megelőzik olyan szerzők, akik csak utána alkottak. Az elrendezés nem véletlen, hiszen Szilinek nem titkolt célja, hogy így emelje ki a szinte szintézist alkotó művet, a világköltészet legpregnansabb példáját, mintha minden út hozzá vezetne, s minden korábbi és későbbi tapasztalat benne egyesülne. A kétszintes dráma szerkezetét, műfaját (!), pragmatikai szintjét, allegóriáit vizsgálva megállapítható, hogy egy olyan mű keletkezett a magyar irodalomban, melyre sem előtte, sem utána nem volt példa, sőt, még a világirodalomban is inkább csak elődöket találhatunk, semmint méltó társakat. (A *Faust*-ról azt írja Szili, hogy bár kétszintes drámának készült, „az alsó szint mintha nem volna kitalálva” [197.].) Roppant leleményes a *Végtelenített* mise en abyme című alfejezet, melyben műfaji kérdésekből indul ki: „Az »emberiségköltemények« romantikus univerzalizmusa nem ér fel a »teljes ciklust« ábrázoló misztériumjáték formai potenciáljával. *Az ember tragédiája*, ez a teljes ciklusú profán passió, ebben a tekintetben világirodalmi unikum, formai telitalálat. Vagyis Bécsy Tamás idevágó gondolatai *Az ember tragédiájáról* mint kétszintes *tragédiáról* nem egyszerűen műfaji besorolást eredményeznek, hanem kontrasztos megvilágításban kidomborítják azt is, hogy ebben a formában Madách műve formaalkotó (kifordítja, miközben dekonstruálja a formát), műfajteremtő s egyszersmind betetőzése is e formának, s alighanem műfajának is.” (197.) S hogy miért mise en abyme? Szili úgy véli, „a *Tragédia* fikciója minősíthető a fikció fikciójának is” (202.), miközben az egyes színek magukba zárják az egész mű cselekményét, hol marionett-jelleggel, hol haláltáncként – így újra és újra lejátszódik kicsiben az emberiség története, egy olyan csodás összességet hozva létre, mely azóta is meghaladhatatlannak tűnik.

S hogy miért is épült fel így, miért is jött létre ez a kötet? A már említett *Utóhang...* című fejezet több lehetséges választ is kínál, ám mindenekeelőtt fogalommagyarázattal szolgál: „A »kozmodopolita klasszicizmus« elnevezés, mondanom sem kell, ironikus. Arra célzás, hogy itt találnak helyet azok a klasszikusok, a »világköltők«, akik nem fértek a »nemzeti klasszicizmus« keretei közé. Hárman: *Az ember tragédiája* szerzője, a Gina-szerelem költője, valamint az önistenülésé. Mindhárom tematikában döntő szerep jutott a poétikailag hatékony konzisztens és univerzális *metafizikának*, s ilyen értelemben az *istenülés* emberi programjának.” (206.) E világköltők mind a századfordulón, mind ma jelen vannak irodalmunkban, hol jelentősebb helyet foglalva el a kánonokban, hol kevésbé, ám Szili József könyvének is köszönhetően (legalább egy időre) bizonyosabbá vált ez a hely, áttekinthetőbbé vált ez a vonulat, ez a korszak, mely a XX. század elején kibontakozó új (vagy már nem is annyira új?) magyar

lírát befolyásolta, kialakulását előmozdította, s így e költők kiemelkedhettek az előfutárok hálátlan szerepéből, s önnön valójukat megmutatva bebizonyíthatták, hogy önmagukban is világköltőit alkottak.

(Balassi Kiadó, Budapest, 1998, 213 l.)

TAKÁCS JUDIT

Knapp Éva: *Pietás és literatúra* *Irodalomkínálat és művelődési program a barokk kori* *társulati kiadványokban*

Az Universitas Könyvkiadó sorozata, a Historia Litteraria a 9. kötetéhez érkezett Knapp Éva könyvével, mely szakmai újdonságával és tudományos színvonalával hozzájárul a sorozat hagyományos értékeinek gyarapításához.

A könyv egyedülálló vállalkozás a magyar irodalomtörténeti szakirodalomban. A feldolgozott források mennyiségén túl ez abból is adódik, hogy járatlan területet jelentett olyan kiadványok végigolvasása, vizsgálata, osztályzása, amely mint forráscsoport az eddigi kutatás által még nemcsak hogy részleteiben nem volt feldolgozva, hanem a rendelkezésre álló források felmérése is csak részben történt meg: a szerző a könyvtárakban-levéltárakban sok olyan nyomtatványt talált, amelyekkel eddig még egyáltalán nem számoltak. Sőt, maguk a kiadványok is hírt adnak eddig még fel nem lelt nyomtatványokról. (84.) A szerző érthetően nem vállalhatta a teljes forrásfeltárást, viszont munkája reflektáltan kezeli azt, hogy a *fennmaradt* források soha nem tekinthetők egy-egy történeti jelenség tényleges/teljes reprezentációjának, s többször hangsúlyozza, hogy megállapításai az eddig feltárt, illetve fennmaradt forrásmennyiséget tekintve állják meg a helyüket. A forrásanyag állapotából is látható, hogy minimális hazai előzményekkel kellett a téma kutatásához fognia: nemcsak a tényszerű eredmények, hanem a metodológia tekintetében is. Ez azt a további feladatot is jelentette, hogy kiterjedt és szisztematikus filológiai munkát kellett elvégeznie.

A könyv sokoldalú, több kérdésirányú, és szigorúan következetes vizsgálatot valósít meg. Már a forrásanyag körülhatárolását is minden részletre kiterjedően oldja meg a szerző, beleértve azok eredetének/származásának, vagyis a *társulat* fogalmának értelmezését is. Fontos eredménye lehet a munkának az eddig még csak kéziratban létező társulati katalógus, amely nem pusztán a hazai munkálatoknak lehet termékeny segítője, hanem a nemzetközi társulatkutatáshoz is hozzákapcsolódik, mivel azzal összehangoltan született meg. A forrásanyag körülhatárolása egyben annak rendszerezését is jelenti, s a továbbiakban is megmarad ez a logikus, következetes vezérfonala az áttekintésnek: ez egyrészt a konkrét társulatokhoz köthető, illetve nem köthető kiadványok közötti különbségtevésen alapul, másrészt a szövegek funkcionális elkülönítésén. Kérdés azonban, hogy ez az első csoportosítás minden esetben célszerű-e. Úgy tűnik, hogy a ragaszkodás ahhoz, hogy a kiadványokat eszerint vegye sorra, nem mindig a legtöbb eredményt hozza, mert például akadályozza, hogy

az az irodalmi folyamat, amelyet a szerző többször jogosan említ, szerveesebben ki-
rajzolódják a források áttekintése által. (167.)

Az olvasó számára először a kérdésirányok sokrétősége tűnik fel, már akkor is, ha csak a tartalomjegyzéket tekinti át. Az egyes fejezetekben még inkább nyilvánvalóvá válik ez a jellegzetesség. A szerzőket, összeállítókat és fordítókat, később pedig a mecénásokat vizsgálva szociológiai szempont érvényesül. Például nemcsak az irodalomtörténet, hanem az egyháztörténet számára is adalékokkal szolgál, amikor Knapp Éva a kiadványok szerzőinek szerzetesrendhez, illetve papi réteghez való tartozását elemzi. A mecénások áttekintésének a művelődéstörténet számára lehet hozadéka, sőt, társadalomtörténeti jelentősége is van annak, hogy az a nemesi, tisztviselői réteg, illetve világi papság, amely eddig más irányú mecénási tevékenységéről szinte egyáltalán nem volt ismert, most a társulati kiadványoknak számottevő támogatójaként jelenik meg. A forrásanyag ilyen jellegű vizsgálata abból a szempontból is gyümölcsöző, hogy a kiadványok tartalmi és színvonalbeli sokrétűségére is magyarázatot keres és kínál. További kutatási irányokat jelöl ki a külföldi szerzők tollából származó kiadványok vizsgálata, például azt a kérdést jelzi, hogy a magyarországi és nyugat-európai társulatoknál kedvelt nyugati szerzők közti eltérésben kimutatható valamiféle hazai sajátossága a társulati vallásosságnak.

A legtöbb kérdés azonban a fő vizsgálati szempontból, a használati összefüggések feltárásából adódik. Így épülhet be például szervesen a munkába a társulatokhoz eljutott egyéb kiadványok számbavétele, hiszen ez a társulathoz mint szöveghasználó közösséghez szolgál referenciaként. A használati paraméterek feltárása teszi szükségessé azt is, hogy a kiadványok olyan külső, járulékos jellemzői ugyancsak a vizsgálat tárgyává váljanak, mint például a példányszám, lapminőség, ár stb. A kiválasztott társulati kiadványok forrásainak mikrofilológiai munkával történt feltárása az egyes szövegtípusok használatára vonatkozó megállapításokhoz szolgál további érvekkel. A szerző helyesen jelöli meg az itt adódó kutatási irányokat, amelyek azért különösen fontosak, mert immár a szövegek irodalmi értelemben vett működésére is rákérdeznek.

A tartalmi, szerkezeti és műfaji sajátosságokat vizsgáló fejezet követi a korábban vázolt beosztást, és a különböző műfajok, műformák elkülönítése a célja – továbbra is középpontba állítva a használati összefüggések kérdését, és vele együtt azt a befogadásszociológiai szempontot, mely a megcélzott olvasói rétegek társadalmi helyét deríti fel. A tartalmi vizsgálatnak is fontos hozadéka vannak, például megcáfолódni látszik az a korábbi nézet, mely szerint a kongregációkban központi helyet foglal el a Mária-tisztelet. A tanulmány több alkalommal említi a katolikus kultuszformáknak a XVIII. században bekövetkező változását, ezt azonban nem fejti ki részletesen. Pedig érdemes lenne bővebben is olvasni erről, minthogy a változás – a szerző megállapítása szerint – megfigyelhető a társulati kézikönyvekben is. (Lásd például 158.)

Az illusztrációknak – annak ellenére, hogy esztétikai értékük csekély – szintén külön fejezetet szán a szerző. Ennek azért van jelentősége, mert a XVII–XVIII. századi nyomtatásban megjelent áhítati irodalom képi ábrázolásainak főbb sajátosságait kicsiben tükrözik a társulati kiadványok illusztrációi. Fontos, hogy a társulatok nemcsak sajátos kiadványtípusok, hanem egy sokszorosított grafikai anyag kialakulását is elősegítették, vagyis a társulati kiadványok a metszetek újrafelhasználásának olyan formáját hozzák be a nyomdászatba, amely eddig (tudomásunk szerint) nem volt elterjedt.

A szerző ügyel minden olyan kérdésre, amely a társulati kiadványokkal kapcsolatban felmerülhet, és bármilyen szempontból hozadéka lehet (például nyomdászattörténet, művészettörténet stb.) A megfigyelések széles skálája kínálja magát a különböző szakterületek kutatóinak, hogy másfajta összefüggésrendszerbe kerülve a korszak történetéhez újabb adalékként járuljanak hozzá. A könyv gazdag adattárnak is tekinthető: a szerző rendelkezésére álló tények tengeréből a szigorúan a témához kapcsolódók mellett olyan, olykor látszólag mellékes adatokat is közöl, amelyek azonban más tudományterületek művelői számára értékes forrást jelenthetnek.

A munka feladataként tehát azt jelöli meg, hogy ezt az eddig még önállóan nem vizsgált forráscsoportot feltárja, bemutassa és elemezze. Az egyes művekről részletes bemutatást olvashatunk, s alapvetően az összességében tekintett szövegtörzset az, ami a tulajdonképpeni elemzés tárgya. A szerző azt is hangsúlyozza, hogy a hagyományos irodalomtörténeti és folklorisztikai műfajfelfogás és szövegértés felülvizsgálatához kíván hozzájárulni. Valóban, azzal, hogy ez a sajátos forrásanyag, tehát egy eddig elhanyagolt műfaj-, illetve kiadványcsoport az irodalomtörténeti látótérbe kerül, sürgeti az irodalmi szövegről való gondolkodásunk felülvizsgálatát.

Fontos meglátása, és egyben meghatározó megközelítési módja a munkának az, hogy a társulati kiadványok csoportja olyan, mint egy kicsinyítő tükör, ezek a munkák „kicsiben mutatják meg a szélesebb rétegek áhítati irodalmának összetett társadalmi, tartalmi, szerkezeti és műfaji rétegződését”. (186.) Nagy értéke a tanulmánynak, hogy ezt a forráscsoportot az irodalomtörténet-írás számára ebből a nézőpontból is beszédessé tudja tenni.

A szerző megállapítása szerint a társulati kiadványok szervesen illeszkednek a kiadványtípusok és műfajok alakulástörténetébe, és a vizsgált korpusz a vizsgálatban valóban megmutatja ezt a változástörténetet, amint erre az egyes fejezetekben külön felhívja a figyelmet. Jó lenne, ha tere lenne részletesebben is kifejtetni az adott helyen ezeket a folyamatokat, ilyenkor ugyanis csak utal egy-egy olyan jelenségre, amely a szűkebb téma szakértői számára nyilván ismert, de semmiképpen sem közismert a szakmában sem – például érdemes lenne azt a funkcionális szövegváltozást részletesebben ismertetni, melyben a már említett kultuszformaváltozás vehető észre.

A téma nemzetközi összefüggésekben való tárgyalása szükségszerűen következik az anyag jellegéből. Az ilyen vizsgálat nemcsak azért hasznos, mert eredményeképpen feltárul a társulati kiadványoknak a művelődéstörténeti folyamatokban való szerves részvétele (itt konkrétan a nyugatról hozzánk eljutó szervezeti formák és velük együtt járó művelődési jelenségek megkérdőjelezéséről van szó – lásd 69.), hanem mert olyan vonatkozásokat is felszínre hoz, mint például az anyanyelvűség terjesztésének kérdése. Nemcsak a nemzetközi társulati irodalom kontextusa, hanem a magyar barokk irodalom is jelen van a vizsgálat háttéréneként. Viszonyítási, összehasonlítási terepként jelennek meg a mirákulumos könyvek vagy a barokk áhítati irodalom termékei, lehetővé téve, hogy olyan fontos jelenségek rajzolódjanak ki, mint az, hogy a társulati kiadványokban körülbelül harminc évvel a mirákulumos könyveket megelőzve terjed el a nemzeti nyelv, vagyis a vallásos irodalomnak ezen produktumai ennyivel korábban jutottak el a latinul nem tudó szélesebb rétegekhez.

A szakirodalmi áttekintésben a szerző a munkát a szociológiai megközelítésű irodalmi rétegződésmélet alapján helyezi el, s hangsúlyozza a népi kultúra – elit kultúra kettősség meghaladásának szükségességét, illetve könyvének is ebben a vonat-

kozásban látja az egyik legnagyobb szerepét. Valóban igen fontos eredményekkel szolgál a munka ebben a tekintetben is. Nemcsak azért, mert megmutatja és hangsúlyozza, hogy a katolikus barokk egyházi irodalom társadalmi szempontból sokkal differenciáltabb, mint eddig gondoltuk, hanem mert arra a jelenségre is ráirányítja a figyelmet, hogy létezik a kiadványoknak egy olyan csoportja, amely önmagában valószínűleg ezt a rétegzettséget, vagyis egyszerre szolgál ki különböző képzettséggel rendelkező befogadói csoportokat. Széles körű, sokrétű vizsgálattal bizonyítja ezt, melyben a kiadványok külső megjelenésének, a forráshasználatnak, a szerkezeti elemzésnek a szempontján kívül sok más kérdés helyet kap. Elsősorban tehát a megcélzott befogadói rétegek feltárását tartja szem előtt. Azonban a kiadványok szövegközelibb, irodalmibb jellegű vizsgálata is érvekkel szolgál a használat szempontjából, és talán ezek a legmeggyőzőbb érvek, hiszen nem a szándékot mutatják meg, hogy kinek *szánták* ezeket a műveket, hanem azt, hogy kik *tudták* a szövegeket használni.

Kíváncos lenne azonban a populáris kultúra és irodalom pontosabb definíciója, mivelhogy a hivatkozott szakirodalmakban is olykor egymástól igen távol álló nézetek fogalmazódnak meg, továbbá a szerző fogalomhasználata sem teljesen egyértelmű. (Lásd 188., ahol szó esik a jezsuita kongregációk kiadványairól, melyek a legszélesebb társadalmi és műveltségi igényeket képesek kielégíteni, közben azonban az egész jelenség a populáris kultúra kategóriájába soroltatik be.) Ez valószínűleg abból eredhet, hogy az idevágó kutatások meghonosítottak egy olyan terminológiát, amelyből – jobb híján – nem lehet kilépni, azonban elfedi a kutatás differenciáltságát.

Az irodalomjegyzék igen széles körű szakirodalmi tájékozottságról tesz tanúbizonyságot, példaértékű, hogy a nagy hagyománnyal rendelkező német, francia és angolszász mellett a horvát irodalomkutatás is képviselteti magát a jegyzékben. A táblázatok ugyancsak nagyon hasznosak, főként azért, mert megkönnyítik az olvasó számára az érvelés követését, s a főszövegben sem kell az olvasónak állandóan számadatokkal birkóznia. A képmellékletek kiválasztása sajátos elgondolást tükröz: a képek kevéssé kapcsolódnak ugyanis a konkrét elemzésekhez, viszont önmagukban is a jelenség átgondolására készítik az olvasót, hasonló funkciót töltve be ezzel, mint amilyet maguk a társulati kiadványokba illesztett illusztrációk egy része. Filológiai teljesítményében, szakmai felkészültségében példaértékű, további kutatásokra ösztönző, igen hasznos kötetül gyarapodott a Historia Litteraria sorozat.

(Universitas Kiadó, Budapest, 2001.)

TASI RÉKA

Számunk szerzői

BENKÓ KRISZTIÁN egyetemi hallgató, Budapest
DEVESCOVI BALÁZS egyetemi tanársegéd, Szeged
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
GÁNGÓ GÁBOR egyetemi adjunktus, Szeged
JÁSZBERÉNYI JÓZSEF tudományos segédmunkatárs, Budapest
MÁRKUS BÉLA egyetemi docens, Debrecen
NAGY IMRE egyetemi tanár, Pécs
PRÁGAI TAMÁS költő, író, Budapest
TAKÁCS JUDIT doktorandusz, Debrecen
TASI RÉKA doktorandusz, Debrecen
VATTAMÁNY GYULA doktorandusz, Debrecen

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Győrei D. László
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

ISSN 0324 4970

Ára számonként: 200 Ft
Összevont szám: 400 Ft
Előfizetés egy évre: 800 Ft

Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézből postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Magyar Posta Rt. Vezérigazgatóság
Ügyfélszolgálati Koordinációs Iroda Hírlap Vevőszolgálatánál
(Budapest 1540, ingyenes zöldszám: 06 80 444 4444)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrásy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. félem. 12.)
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149.)

IRODALOMTÖRTÉNET

Balogh Tamás, Debreczeni Attila,
Fehér M. István, Imre László, Jánosi Zoltán,
Kulcsár Szabó Ernő, Lőrinczy Huba,
Maksa Gyula, Rónay László,
Schein Gábor, Tóth Orsolya,
Tverdota György, Wéber Antal



2002/3.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2002. LXXXIV. évf., 3. sz.

Új folyam XXXIV. évf., 3. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség
Debreceni Egyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen, Pf. 52.
Telefon/fax: (52) 512-934
Titkárság: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBÓ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

A *Szemle*-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2002/3. szám

WÉBER ANTAL	
Az almanachlíráról – másként	317
SCHEIN GÁBOR	
A kettős írás ironikus mozgása Füst Milán egyfelvonásosaiban	339
BALOGH TAMÁS	
„...a fojtó állapotból kedves levele mentett meg” – Schöpflin Aladár és Szekfű Gyula levelezése –	361
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ	
Költészettörténet és a mediális kultúrtechnikák	382
FEHÉR M. ISTVÁN	
Fogalom és alak, gondolat és szó <i>Párhuzamok és érintkezési pontok József Attila, Croce és Gadamer esztétikai nézeteiben</i>	395
TVERDOTA GYÖRGY	
József Attila Hódmezővásárhelyen <i>A Rapaport-levelek és az Eszmélet</i>	412
 <u>Búcsúvétel</u>	
Csetri Lajos (1928–2001) (DEBRECZENI ATTILA)	441
Nagy Miklós (1924–2002) (IMRE LÁSZLÓ)	443
 <u>Szemle</u>	
RÓNAY LÁSZLÓ	
Bodnár György: <i>Kafka Margit</i>	445
TÓTH ORSOLYA	
Gyapay László: „A’ tisztább ízlésnek regulájival” <i>Kölcsey kritikus pályakezdése</i>	452
LŐRINCZY HUBA	
Harkai Vass Éva: <i>A művészregény a 20. századi magyar irodalomban</i>	456

JÁNOSI ZOLTÁN

Tágasság és jelenlét

– *Tanulmányok Németh László irodalomszemléletéről* –

461

MAKSA GYULA

Bónus Tibor: *Diskurzusok összjátéka*

(*Irodalmi olvasásmódok*)

470

Az almanachlíráról – másként

Ez a fogalom jól ismert irodalomtörténeti terminusaink sorában, vélhetnők, hogy e jelenségnek terjedelmes szakirodalma van. Valójában egyetlen tanulmányra szokás időnként utalni, Pénzes Balduin munkájára, s ez is a múlt század (egyelőre szokatlan még így fogalmazni) harmincas éveiben keletkezett. Ez az írás is „úgynevezett”-ként emlegeti ezt a jelenséget, utalva arra a nyilvánvaló tényre, hogy a fogalomnak nincs körülhatárolható definíciója.¹ Meghatározási kísérletekkel az irodalmi (és általános) lexikonokban találkozunk, a régiekben részletesebbekkel, a legújabbak pedig a meglehetősen szikárral. Persze ezek is inkább közismereti, mintsem irodalomelméleti jellegűek. Kézenfekvő a kiindulás az „almanach” szó jelentéséből, melynek értelmében e szó eredetileg naptárt jelent, de a szóban forgó témában inkább egy évente megjelenő kiadványt. Aztán általában a kiadvány típusa (irodalmi almanach, zsebkönyv) kerül sorra, a hazai kiadványok közül mindenekelőtt az *Auróra*, s esetlegesen a többiek közül is némelyik. Mármost az ismertetéseknek ez a passzusa kétségtelenül tényekre utal, egyebek között arra a kevésbé meghatározott és demonstrált irodalmi (lírai) anyagra, melynek elsődleges publikálási fóruma az almanachnak nevezett kiadványtípus volt. Valóban, az a sajátos verskultúra, amelyet almanachlírának nevezünk, ezekben az évkönyvekben, zsebkönyvekben dominált, s ilyen módon különleges kultúrtörténeti, ízléstörténeti fejezetként értelmezhető líránk alakulásában. Érdekes, hogy e fogalom jellegzetes hazai fejleményt ír le, noha valójában mind a kiadványtípus, mind pedig az a lírai retorika, melyet e fogalom inkább sejtet, mint jelez, az európai, s kivált a német irodalomban nagyon elterjedt, mondhatni bizonyos olvasói körökben szinte magának a lírai költészetnek az ekvivalense.

Irodalmi tárgyú esszéisztikánk is magától értetődő természetességgel használja ezt a fogalmat. Eredete, mint afféle találó fordulat, amely inkább jellemezte, mintsem definiálta ezt a sajátos lírai hangnemet, a távoli múltba nyúlik vissza. Valami olyasmit is jelenthetett, mint a pejoratív hangsúllyal mondott „üvegházi” költészet, vagy mint Mikszáth ironikus fordulata, aki Gyulai Pál verseiről szóló ismertetésében (*Amikor a hóhért akasztják*) „patakcsa” költészetként emlegeti. Úgy tetszik, hogy mind az almanachlír, mind pedig az üvegházi, netán „patakcsa” költészet elnevezés néminemű, noha

eltérő mértékű lekicsinylést hordoz, mintha az almanachlíra afféle affektált, „negélyzett” költészet volna. Ebben a körül nem határolt ítéletben lehet igazság, annyi azonban bizonyos, hogy bármi legyen is a véleményünk e jelenség minőségeit illetően, meghatározó stiláris tényezőként tartjuk számon, amelynek vonulata Petőfi költészetében éppúgy felfedezhető, mint a XIX. századi líra egészének korpuszában – kivált érzelmes hangnemben; még Arany vagy Reviczky sem teljesen mentes tőle.² Mondhatni, hogy miként a kaland mozzanata az elbeszélő prózában, ez a fajta érzelmesség a XX., de talán még a XXI. századi szórakoztató dalkultúrában is jelen van. Nehezebb annak lokalizálása, hogy lírai irányként létezett-e, vagy kinek a nevéhez köthető, illetve ki a központi figurája az almanachlírának. Van olyan vélemény, amely a stílusjelenséget részben az *Auróra* versanyagában, részben pedig Bajza József költészetében fedezi fel, illetve tartja karakterisztikusnak.³

Van tehát olyan vélekedés, mely szerint Bajza a központi alakja az almanachlírának. Ezt a felfogást képviseli Péterfy is, aki már használja ezt a terminust. „Ha valaha szerelmet énekelt volna meg Bajza, ezt az almanachlíra kifejezésével teszi” – írja tanulmányában. Valamiféle másodlagosságot lát ebben a lírában, mesterkéltséget, amit rendkívüli műgond enyhít: „korához mérten rendkívül tisztult formaérzékkel bírt”. Azt is hozzáteszi, hogy Bajzára nem lehet elmondani, amit Goethe említ: „Ich singe, wie der Vogel singt.” Szorosabban a magyar irodalomba ágyazva Bajza verseit azt mondja, hogy ezek sok tekintetben közelebb állnak Kazinczy klasszicizmusához, mint Vörösmarty romantikájához, ám az előbbi görögössége nélkül, az antik képek helyét az újabb költői nyelv „csinálmányai” foglalják el, mint például a *bájhon*, *gyászthon*, *tanúpart*, *nyugpárna*, *rózsaeó*, *lélekvirág* stb. Olyanok ezek a versek, mint az üvegszemű szépségek.

Meglehet, sok tekintetben igaza van Péterfynek, ám azt is tudnunk kell, hogy valamely irányzat rögzült vagy íratlan szabályait a legtisztább formában éppen ez az emelkedett másodlagosság tartja be a legszigorúbban; e tekintetben az ő munkásságuk az etalon. Ami a kereteket, normákat feszegeti, tágítja, az valóban ama fogalmilag nehezen megragadható titka az alkotó folyamatnak, amelyről Péterfy azt mondja, hogy Bajza nem, de Vörösmarty bírt Prospero varázsvesszejével, noha sokszor írt ő is az almanachlíra összetéveszthetetlen modorában. Kétségtelen viszont, hogy Bajza lírája szorosan kötődik a németek, így Hölty divatos, érzelmes dalköltészetéhez.⁴ Idézzük fel azt az összehasonlítást, amelyet Péterfynél találunk:

Hölty: *An den Mond*

Was schaut du so hell und klar
Durch die Apfelbäume,
Wo einst ein Freund so glücklich war
Und träumte seine Träume!

Bajza: *A holdhoz*

Mi búsan nézsz a tiszta kékről
Felém, te biztos hű barát!
Ki egykor nyájasan ragyogtatd
Körül az árnyak pamlagát.

Az almanachlírát aligha foghatjuk fel valamiféle stílusirányként, hiszen egységes kompozíciós elvekből nem vezethető le, sokkal inkább jellemzi egyfajta költői gyakorlat, amely több stílusréteg sajátos konstellációja. Egy olyan korszak terméke, amelyben jelen vannak a klasszicizmus bizonyos jegyei, érzelmességgel átítatott válfájának sajátosságai, de hangulatilag a romantikus életérzés mozzanatai is jelentkeznek. Bizonyára egy a költészetről alkotott közfelfogás szervezi e jellegzetes lírai alkotási gyakorlatot a XIX. század első évtizedeiben; egy polgárosodó publikum életfelfogását és ízlését hivatott kifejezni. Az almanach, a zsebkönyv kiadványtípusa mindinkább átveszi a régebbi „morális” folyóiratok szerepét, s az újabb publikum önmaga világát szeretné a költészetben viszontlátni, természetesen stilizált, idealizált, szépített formában. Az almanachok és a zsebkönyvek szerzői szívesen tesznek eleget e látens óhajnak, annál is inkább, mert maguk is átérzik a világ változását, s ezért az éppen jelen lévő stílusokból komponálják meg azt az újabbat, amely megőrzi a megszokottat, de változott összetételénél fogva mégis különbözik attól.

Egyik alkotóeleme az almanachlírának kétségkívül az a „fentebb stíl”, amely maga is mintákra megy vissza, a weimari klasszika hellenizáló érzelmességére, annak is inkább „schilleri” típusára. Kazinczy ugyan folyvást Goethét emlegeti nagy csodálattal, ám részben ő is, de még inkább a korszak más költői Schiller nyomába erednek, mely ténynek bizonyítéka kultuszának kiterjedt volta. Már az *Auróra* kisebb költői is, amennyiben német költőket fordítanak, elsősorban Schiller verseit választják. Persze még jobban szeretik az akkori divatos költőket, Matthisont, Bürgert, Höltyt stb., ami önmagában véve is árulkodó jel az almanachlíra minőségeit illetően.

Az a felfogás, mely szerint a Bajza köré csoportosítható költők sajátos kifejezőmódja – amit a tónus és a lírai témák valamiféle egyneműsége szervez stílussá, sőt mondhatni lírai modorra – elsősorban Péterfy Bajza-tanulmányából táplálkozik. Péterfy ebben az írásában voltaképpen meg akarja menteni a lírikus Bajzát a feledéstől, noha a különböző antológiák tanúsága szerint ez a veszély igazában nem fenyegetett. E tanulmány, mely Bajza ebbéli tevékenységének a húszas évekre terjedő szakaszát minősíti, állítja fel azt a sok vonatkozásban érvényes tételt, amelynek értelmében a bizonyos fokig korlátozott költői tehetség, az igazi érzelmek szegényessége, a fantázia kurta röpte miatt behatárolt kifejezés egyfajta formatökélyben, emelkedettségben, választékoságban keresi ellensúlyát, találja meg kompenzációját. Ennek a „másodlagos”, művi lírák mindazonáltal van publikuma, amely éppen az említett vonásokban látja az igényes költészet lényegét.

Az a körülmény, hogy e költészet mintái még a korábbi korszakból származnak, nem minősíti igazán ezt a lírai tónust, hiszen már akkor megkezdődött az eloldódás a mitológémtől, s megjelent az a fajta természetlátás, melynek eredményeként kialakultak azok a toposzok, amelyek a XVIII. szá-

zad végének, a következő század egészének lírai frazeológiáját jellemzik, s nemcsak a második vonalat, hanem a legnagyobbak szövegeit is behálózzák. Valószínű, hogy az a kiadványtípus (almanach, zsebkönyv), amely helyet ad ennek a költészetnek, s népszerűvé avatja, keveredik az értékelő hagyományban azzal az érzelmességből a romantikába átfejlődő lírai iránnyal, amelyben csakúgy megtalálhatók az átlagos költészet közönségszórakoztató, andalító termékei, mint a nagyok máig is érvényes alkotásai; maga az irány ugyanis általánosabb érdekű.

A klasszicista poétika kanonizált szabályai, noha továbbra is érvényesek ez idő tájt, némi módosuláson mennek keresztül. Régi formájában eltűnően van az úgynevezett leíró költészet, a *pictura*. A természeti jelenségek más szerepet kapnak. Amit hagyományosan gondolati költészetnek neveznek, ugyancsak átalakul, a logikai rendbe szervezett racionális, filozófiai jellegű érvelést hangulati töltésű, többnyire természeti párhuzamok formájában megjelenített aforizma váltja fel, amely viszont nem általános igazságokat helyez előtérbe, hanem életbölcsességnek nevezhető életvezetési szabályokat, egyszóval valamiféle praktikus morált (az új közönség napi igényeinek megfelelően). Nyilvánvaló a művelődési háttér változása, ami eszméletörténetileg is megfogalmazható. Ez utóbbit mindinkább a romantika sajátos világlátása hatja át.

Művelődéstörténeti vonatkozásban az emlékkönyveknek kivált a műveltebb hölgyközönség körében elterjedő divatja az, ami inspirációt ad bizonyos típusú szövegek megírásához. E megnyilvánulási forma egyrészt ürügye emlékkönyvi bejegyzésekre felkért lírai költők lírai közlendői megfogalmazásának, másrészt kedvező alkalmat teremt különböző, e vonatkozásban hasznosítható kiadványok megjelentetésére. A *Blumenlese*, vagy távolabbi példával élve, a *Golden Treasury* típusú antológiák, válogatások ideje jött el. (Más céllal ugyan, de Toldy *Handbuchja* is ilyen könyv). Ide sorolható a magyar-német író Gaál György *Polymnia* című négykötetes idézetgyűjteménye, melyben régi és újabb német lírikusokból válogatott össze szebb részleteket.

E gyűjteményről írva jegyzi meg Horváth János, hogy afféle „*florilegium* ez, minőt – mint láttuk – ekkori költőink is szoktak összejegyezgetni a maguk használatára. 1830-ban megjelent hat nyelvű *Sprücheörterbuchj*át maga Vörösmarty ismertette.”⁵ Ennek a szokásnak az említése, valamint az a tény, hogy e mondásokat, szállóigéket tartalmazó gyűjteményt maga Vörösmarty ismertette, egyként ad rangot az ilyenfajta kiadványoknak, s jelzi használhatóságukat is. Bizonyos értelemben a szólások, aforizmák, neves személyektől származó szállóigék váltják azt a régi, antik hagyományokra támaszkodó retorikai gyakorlatot, idézési technikát, melyeknek anyaga görög-római szerzőkre: történetírókra, költőkre megy vissza, és sokszor mitológémákat tartalmaz. Ez utóbbi egyébként nem tűnik el, hanem mint „*graecizmus*” (még Kisfaludy Károly is ajánlotta használatát) afféle műveltségjelző szerepet tölt be,

s mint stilizációs mozzanat felbukkan a kor zsebkönyveinek címadásában is (*Minerva, Hébe, Aspasia, Athenaeum*). Ám az arányokat tekintve mindinkább előtérbe kerülnek ama bölcs mondások, aforizmák, költői fordulatok, csattanós verszárlatok, melyek – hogy úgy mondjuk – már újkori eredetűek, s egyre inkább jelenkoriak is. Mottóként ez utóbbiak tűnnek fel mind gyakrabban.

Ez a szokás kölcsönviszonyban áll az igényes, netán költői szövegek komponálásával is. E kor költeményei, szónoklatai is árulkodnak e gyakorlatról, például Kölcsey esetében („Hass, alkoss, gyarapíts”... stb.), Eötvösnél *A karthauziban* megfogalmazott „gondolataiban”, Kossuth retorikájában (a nemzet mint „félkarú óriás”). A kisebb költők is törekednek erre, s ha van korstílus, akkor annak egyik eleme éppen ez a sajátosság. Mondani sem kell, hogy az ilyen típusú, „idézhető” fordulatokat a művelt közönség közszereplés, társalkodás alkalmából kiválóan hasznosíthatta, s a műveltebb hölgyek bejegyezheték őket emlékkönyveikbe, az ilyeneket gyűjtő literátorok pedig tanulhattak belőlük (netán valamilyen ürüggyel fel is használhatták egyiket-másikat).

A magyarországi almanachlíra vonatkozásaiban az irodalomtörténet-írás, noha tételbe foglalhatóan nem rögzíti, e líraváltozat említésekor Kisfaludy *Aurórájáról* általában nem feledkezik meg. Két okból sem: az egyik az, hogy e kiadvány az első igazi Taschenbuch, a másik pedig az a körülmény, hogy a szerkesztő Kisfaludy lírájának érett korszaka voltaképpen egybeesik az *Auróra* indulásával. Azt természetesen nehéz megmondani, hogy e két tény között van-e valamilyen összefüggés, s ha van, az milyen jellegű. Feltételezhető azonban, hogy a költő a zsebkönyvétől képviselt irány jegyében alkotja költeményeit, s e meggondolás praktikus meggondolást sejtet. Azt tudniillik, hogy az ekkor még inkább virtuális közönsége ízlését, „elvárásait” veszi célba. (Lírájának érzés- és gondolatvilágát nyilván nem egyedül ez a számítás indokolja; ennél azért nagyobb költő és jobb lírikus. Most azonban nem kívánunk Kisfaludy lírájának értékminőségeivel foglalkozni. Különben sem ő a legfőbb kezdeményező, szerepe inkább a mintaadásban jelölhető meg.)

Költeményeiben már megmutatkoznak bizonyos hazai példák. Ezek között megemlíthetők bátyjának munkái (a *Himfytől* a regékig), de általában és kiváltképpen a Kazinczy képviselte neológia, s bizonyos mértékig, ahogy erre Horváth János is utal, Kölcsey korai lírája, illetve e líra némely stiláris sajátága: „Kazinczyén kívül hovatovább megtette a magáét s addig is meglévő, minden műfajában feltűnt reflexiók hajlama némileg ellégiesedett, Kölcseyes elvontságokká finomult, költői modora pedig nem egy tekintetben az ún. almanach-líra felé fejeledezett át.”⁶ Horváth, mint mások is, megelégszik e helyütt azzal, hogy az almanachlírát úgynevezettként megemlítsé, sajnálataunkra jellemzésébe, a terminus kifejtésébe nem bocsátkozik.

A klasszikától való távolodás jelei már elég korán érzékelhetők. Kisfaludy például, noha az *Auróra* feltételezett olvasóinak kedvéért ajánlja ugyan mun-

katársainak a „graecizálást”, maga nem vesz részt ebben, az antik mitológiai kellékek számára nem relevánsak. E tény nincs ellentmondásban ama légiességgel és elvontsággal, amely e kor „hellenizáló” költészetére is jellemző volt. Inkább arról van szó, hogy a választékosságra törekvő kifejezés ilyesfajta stilizációval él szívesen, s mind a hazai, mind a külföldi példáknak ezeket a jegyeit preferálja. A még igen hatékony és időben is közeli neológia a maga még kevésbé meggyökeresedett szóképzéseivel is hozzájárul a különös, elvont lebegés képzetéhez. Talán e körülmények is hozzájárulnak annak a közkeletű jellemzésnek a rögzüléséhez, mellyel Horváth János is él: „E légies líraiság természetszerűleg szívesen él a nyelvújítás legfinomkodóbb szavaival, minők említett verseiben: szellemajk, bájalak, égi kéj, lihegzenek, zsengedő, lobbanó stb.”⁷

E versbeszéd természetesen egyéb verses műfajokban is megfigyelhető, például a rövidebb epikai formákban is, főként a románcokban. E két műfaji változat egyébként ebben az időszakban nem válik el érzékelhetően egymástól. Arról van szó tehát, hogy az úgynevezett almanachlíra jellemzői ennek értelmében egyáltalán nem korlátozódnak a személyes líra területére, bár a lírai szubjektivitás közegében koncentráltabban jelennek meg. Olyannyira áthatják az egyéb formákat, hogy ama bizonyos német-magyar írók, mint Gaál György, Mednyánszky és Majláth, még a magyar meséket és történelmi mondákat is ebben az emelkedett-finomkodó tónusban adják elő.

Szinte felednénk, hogy az említettek éppen e tárgyú munkáikat németül írták, hiszen ugyanaz a „bájalak” stílus jellemző ezekre, mint a magyar író-társaikéra, persze nyelvi-stiláris mintáik mások, ez utóbbiak azonban a magyar íróknak és költőknek is stílusmintául szolgáltak. Egyébként is meglehetősen paradox jelenség, hogy éppen a nemzeti történelem, sőt bizonyos értelemben a népi hagyaték is a Staatspatriotismus eme képviselőinek közvetítésével jelenik meg irodalmunkban, ám a korszak tényleges kulturális viszonyai között ez a tény korántsem tetszett olyan szokatlannak, mint a későbbi nemzeti szellemű irodalmi tudat nézőpontjából annak látszott. Egyébként a nemzeti múlt témája, például a különféle Árpádiászok, s egyáltalán a régmúlt tárgyai (Pázmándi Horváth, Czuczor, de akár Vörösmarty eposza is) szorosan stiláris szempontból nézve nagyrészt ugyanebben a nyelvi közegben fogalmazódnak meg, ezen belül a költők egyéni formátuma nagyobb szerepet játszik, mint a költői instrumentárium különbségei.

A népköltészeti hagyaték is inkább a műköltészet egyik jellegzetes tónusaként működött, Kisfaludynál minden bizonnyal, s egyáltalán nem függetlenül a XVIII. századi inspirációktól, s persze Herder teóriájától. Vannak különbségek abban, ahogy Kisfaludy, Kölcsey vagy éppen Vörösmarty nyúl e motivikához, de aligha beszélhetünk plebejus-demokratikus attitűdökről. A költészeti gyakorlat, amely a szándékokat és nézeteket visszaigazolná, meglehetősen ellentmondásos. Kölcsey például elméletileg messze elmegy a

hagyomány integrációjának koncepcióját tekintve, ám saját népdalszerű versei beleférnek az almanachlíra kereteibe, míg Kisfaludy egyik-másik ilyen dala, anélkül, hogy szerzőjüknek messzemenő elképzelése volna e formákról, jobban emlékeztet a népies irány későbbi produktumaira.

Magától adódik a következtetés, hogy az irodalmi népiesség stílusjegyei egy adott költészeti gyakorlat tartományában jelennek meg, s leginkább valamely egyszerűbb, ha úgy tetszik hétköznapiabb, a mindennapi életet közvetlenebbül megjelenítő, dalszerűbb líraiságban mutatkoznak meg. E törekvések stilisztikai szempontból pusztán járulékos eleme, hogy – nálunk legalábbis – a falusi populáció íratlan kultúrájának a műköltészetbe való beemeléséről van szó, illetőleg egy szélesebb társadalmi alapozottságú identitástudat elméletileg mindinkább kirajzolódó kifejezéséről. Az igazi kérdés mindezeknek hogyanjában rejlik, hiszen e hagyaték formavilága, de tartalmi mozzanatai is kevésbé ismertek, nem is szólva a metrika problematikájáról. A különböző gyűjtések ennek az érdeklődésnek az indokolásában, a későbbi vizsgálódás alapanyagának rendszerezésében játszanak szerepet.

Ezért is figyelemre méltó Horváth János megjegyzése: „Ugyanaz a műköltő, aki a maga nevében szóló dalait anapaestusi mértékre szerette lejtetni s elöntötte a nyelvújítás finomkodó szerzeményeivel: a bájhatalmú zengzetekkel, a kény, a kellem, a kéjledezés biedermeier andalaival, ha népdalt írt, legtöbbször volt benne annyi ízlés és józan stílérzék, hogy csak közkeletű szavakkal élt: ez igazán legegységesebb feltétele volt annak, hogy »dala a nép keblében támadt« tessék.”⁸

A népdalszerű költészet eszerint egy általánosabb lírai iránynak az a sajátos tónusa, amely egy műveltségileg más típusú közönség nevében, s részben hozzá szól, s így inkább valamely egyszerűbb nyelvi közegben érvényesül, s nélkülözi az emelkedettebb, a maga idejében korszerűnek érzett fordulatokat. E körülményben természetesen benne rejlik egy szélesebb, sajátágaiban egyetemesebb irodalmiság potenciálja, az a nemzeti irodalom, amely előbb a század negyvenes éveiben, majd a század második felében Gyulaiék koncepciójában kanonizálódik. Ekkor azonban még a szorosabb stilisztikai kérdés áll az előtérben, s annak is egy érdekes variánsa.

A hagyomány és az újítás ambivalenciájának terében, a régi és a népi interferenciájának síkjában értelmezhető az a megfigyelés, amellyel szintén Horváth Jánosnál találkozunk: „Ekként a régi, a nyelvújítást még nem, vagy csak csipetenként befogadó köznyelv az irodalmi műfajok közül hovatovább a népdalban találta meg végső menedékét; a népdal területéről szinte ki volt tiltva a neológia s az újítatlan, a hagyományos élő nyelven való költés, a magyar versalakkal társultan, a népies jellegnek egyik legönkéntelenebb s épp azért leghatásosabb szuggerálója lett.”⁹ Amennyiben az almanachlíraként emlegetett költészetnek megvannak a maga jellegzetes fordulatai, a *bájalak*, *zengedezés* stb., úgy erre a népies, bizonyos értelemben hagyományos verses

„közbeszédre” is jellemző egy rögzült frazeológia: a *rózsa*, *viola*, *barna legény*, *viola*, *szűr*, *bunda*, *pejcsikó* – e lista csakúgy, mint az előbbi lírai típus esetében, hosszan tovább nyújtható.

A kifinomult-érzelmes daltípus, illetőleg a népdalszerű költemények lényegében ugyanabban a nagyobb stiláris egységben foglalnak helyet. A különbség illusztrálására elegendő talán, Kisfaludy Károly műveiből véve a példát, a romantikus, érzelmes-patetikus történelmi tragédiái és vígjátékai közötti atmoszferikus eltérésre utalni – az elsődleges olvasás benyomásai nyomán úgy vélhetnénk, mintha nem is ugyanattól a szerzőtől származnának. Ez esetben nyilván arról van szó, hogy az írói egyéniség – az akkor használatos kánonok, poétikai előírások, az éppen érvényes művészi gyakorlat tónusait leképezve – különböző hangnemekben képes megszólalni, melyek között személyisége teremti meg az összhangot. Kisfaludy azért is jó példa, mert ő, noha egyik műfajban sem mondható a legkiemelkedőbbnek, mind-egyikben képes jó színvonalú művek írására. Vannak írók – s most nem kívánunk e fejtegetésbe belebonyolódni –, akik esetleg jelentékenyebb alkotók, ám szűkebb határok között. Kisfaludy sokszínűségével válhatott mintaadóvá, s ezért munkái több jellegzetes vonással vallanak koruk művészi orientációjáról.

Egyébként a fentebb tónusú és a népies dalköltészet nem különbözik oly mértékben, ahogy vélhetnénk. Az idiómák és metaforák tekintetében is számos átfedés figyelhető meg. Így a virágok és egyéb növények, a *patak*, a *hattyú*, a *fülemile*, a *pacsirta*, a *csillagok*, a *hajnal* stb., bőséges közös szókincsre utalnak. E „népdalszerű” líra mintegy imitálja a népdal hangnemét, annak a stilizációnak a szellemében, amely az almanachlírát is alakítja.

A XIX. század elején, valahol a klasszicizmus, a szentimentalizmus és a romantika találkozási pontján kialakul egy sajátos lírai irány, egy nehezen meghatározható versbeszéd, amely paradigmaként működik, s lényegében véve uralja a versszerzés módszertanát. Mondhatni, hogy a magas, a hivatásos költészet termékei csakúgy ennek működéséről tanúskodnak, mint a diletáns verselmények, a szerelmes kamaszok rímes ömlengései. Tovább menve: egészen a legutóbbi időkig – mint erre már utaltunk – az érzelmesség továbbélő hangulati szférájában, táncdalokban, slágerekben ez a hangütés dominál. Ha valaki, akár manapság, zsenge korában tollat ragad, s mit sem tud a modern, netán posztmodern költészetről, óhatatlanul ugyanebben a tónusban szólal meg. Nehéz, s nem ideillő feladat volna e jelenséget más stíluskorszakokkal összevetni. Bizonyára akadnának párhuzamok, rokon vonások, állandó tényezők, kapcsolódások; mindez a líra ősi mivoltából, az azt tápláló lelki szükségletek hasonlóságából fakad. Ezért csak e lényegében XIX. századi jelenség természetrajzával kapcsolatosan tennénk néhány megjegyzést.

A természetrajzot sem említettük teljesen véletlenül. Hiszen az almanach-líra, vagy ha úgy tetszik, egy évszázados költői divat, szabályrendszerre kris-

tályosodott költői gyakorlat legszembeötlőbb eleme éppenséggel a természet. Pontosabban a természeti jelenségek bizonyos csoportja, amely a költőiség rangjával bír. A hazai almanachlír, és az ide nem sorolt népies dal-költészet szóhasználata is, ahogy erre Horváth János is utalt, igen jellegzetes (*patak, lomb, csillag* stb.) hasonlatokban, metaforákban mutatkozik meg. Történeti tényezőként beszélhetünk a neológia, a fentebb stíl befolyásáról is, egyfajta emelkedettség, választékosság igényéről, ám ez a tény, bármilyen jól jellemezze is a XIX. század első felének költészetét, inkább csak járulékos tényezője az említett költészeti paradigmának.

Nem érdektelen talán egy rövid szemle annak felidézésére, hogy milyen hangvétel jellemzi az almanachlír néhány változatát. Az elbeszélő románcos nemből: „Világból hű szívével, / Az ifju visszatér, / Köszönti a vidéket, / Melynek körébe ér. / Virágzó napokban / ott érte a tavaszt, / Dalolta hő szerelemét, / Volt, aki értse azt.” (Papp Endre: *Egy szív története*.) Az idilli hangulatból érzelmes tragédiába forduló költői beszélyt érzékeltetik e kezdősorok. „Ősi udvar szűk körében / Áll kicsinke ház, / S ősi udvar szűk körében / A kicsinke ház ölében / Égi kéj tanyáz.” (Riskó Ignác: *Életkép*.) Utalhatunk történeti témára, Tárkányi Béla *Coriolanus*-át említve: „Feledhetéd, hogy nők, anyád... / Anyád s szülötteid / E szent falak közt élvezik / A béke édeit?” E hangnembe illik a most említendő Vörösmarty-vers is, ám mégis olyan, mint egy friss lélegzetvétel, mert költői talentum rendezi a szavakat. „Midőn előjön a kis csalogány, / S édes dalától fölzeng a magány, / Ébredj te is, ha meghallandod azt, / S egész kebelled szídd be a tavaszt.” (*Mese a rózsabimbóról, Bezerédj Flórikának*.)

A természeti képek, tájdeskripciók fennkölt lágy-sága figyelhető meg Garay János versében. „Tükrén a nagy Dunának / Habok ringásiban, / Tündér gyönyörvarázsban / Egy zöld szigetke van. / Hivólag ingnak fái, / Mint annyi hölgykezek, / Melyek vidám öröme / Magokhoz intenek.” (*A sajkás*.) Még e költeménynél is választékosabbak, s finom impressziókat fogalmaznak meg Bajza sorai: „Bájló aranyfény / Csillog szelíden / A reszkető tó / Hullámain. / Fölserken a szél / Rózsák öléből / S völgyek hús árnyin / Zokogva leng.”¹⁰ A hagyományos poétika szerint természetleíró költemény Petőfi verse is, *A puszta télen*. „Mint befagyott tenger, olyan a sík határ” – ez még szokványosabb hasonlat, ám a következő sor – „Alant repül a nap, mint a fáradt madár” – a nap és a madár „röptével” már korántsem szokványos, az ezt követő sorok triviális hangzása pedig – „Vagy rövidlátó / Már öreg korától, / S le kell hajolnia, hogy valamit lásson...” – már visszavesz valamit a dekoratív stilizációból. „Így válik a táj képe „jellemzetessé”, bizonyítva a konvenciót feszegető költészeti lehetőségeket.

A klasszicizmus és a korai romantika találkozási mentén kibontakozó lírai irány költői szókészlete és tematikája, bármily jellemzőek is hazai sajátosságai, s nyilván azok a konkrét tényezők is, amelyekkel értelmezni tudjuk ki-

alakulásának folyamatát, mégsem mondhatjuk első renden hazai eredetűnek. A korabeli német költészet mintaadó szerepe közismert, „irállya”, nem véletlenül, hasonlít a magyar költői szóhasználatához: nemcsak ott is észlelhető neológ árnyalatoknál fogva, hanem mentalitásának, értékválasztásának karakterét illetően is. Az a fajta illemtudó választékosság, természeti alapú stilizáció, amely egy ilyen összevetésből egyértelműen kiviláglik, nyilván nyomon követhető más irodalmakban is, például az angol irodalom első, de még inkább második vonulatában. Valószínűsíthető, hogy kivált egy szélesebb, ebben az értelemben populárisabb közönség az, amely erre a tónusra érzelmileg szívesen ráhangolódik.

A magas és a népszerű költészet mentén is megragadhatók azok a vonások, amelyek e költészeti gyakorlatban kirajzolódnak. A nagyromantika tónusa kétségtől szélésebb skálán szólal meg, a képzelet szélesebb tartományait járja be; az elit gondolkodását célozza meg, e körülmény szótárát is bővíti (amit aztán a „közköltészet” is birtokba vesz). Az a befogadói mentalitás viszont, amely a hétköznapi élet poetizálásában, vagy ha úgy tetszik idealizálásában érdekelt, egy szelídültebb érzelmi hangoltság stilisztikai lehetőségeivel él. A költészet egészében e két vonulat gyakorta egymásba fonódik, s hangnemm változatként funkcionál.

Az almanachlíra körébe sorolt versek költőinek „ihletőit” a régebbi szakirodalom utalásaiban (az újabb nemigen foglalkozik vele) az ekkortájt divatos német lírai irány képviselőinek hatásában jelöli meg. Ez a felfogás – mint kizárólagos állítás – nyilván vitatható, hiszen ez a jellegzetes tónus más irodalmakban (például az angolban is) megtalálható. A hasonlóság persze aligha vonható kétségbe. Lássunk egy-két példát: „Verlassen werden jene Hügel, / Verödet dieser Blumenhain, / Ach, trübe wird der Wasserspiegel, / Umwölkt der blaue Himmel sein.” (Friedrich Voigt: *Elisens Abschied*.) Ez a dal a XIX. század közepéig afféle műnépdalként népszerűségnek örvendett. Ezt a hangvételt illusztrálják e sorok is: „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn, / Wenn die Rosen nicht mehr blühen, / Wenn der Nachtigall Gesang / Mit der Nachtigall verklung, / Fragt das Herz im bangen Schmerz...” (Karl Herloßsohn: *Agathe*.) A balladás-románcos hangütés példája lehetne az ismeretlen szerzőtől származó, amúgy jól ismert költemény: „Marie saß traurig im Garten, / Im Grase lag schlummernd ihr Kind, / Mit ihren schwarzbraunen Locken / Spielt leise der Abendwind.” (*Die Verlassenen*.) Végezetül egy örökzöld, emlékkönyvbe szánt szöveg: „So wie die Sonne zur Ruhe sich neigt, / So neige spät einst dein Leben. / Die Wallfahrt hienieden sei lächelnd und leicht, / Die Bahn mit Rosen umgeben.”

A hullámokat hasító hajó, mely elhagyja a kedves szigetet, miként mi is elválunk attól, ez az ismert költői fordulat jön elő. Thomas Moore versében (*The Journey Onwards*) „As slow our ship her foamy track / Against the wind was cleaving, / Her trembling pennant still look'd back / To that dear isle

‘twas leaving. / So loth we part from all we love, / From all the links that bind us...” Jellemző ez időszak kedvelt hangulataira Thomas Hood verse is, mely afféle visszatekintéssel indul, a gyermekkor örömeit idézve fel. „I remember, I remember / Where I was used to swing, / And thought the air must rush as fresh / To swallows on the wing...” Ez az angol lírában is példát szolgáltat az almanachok tónusának elterjedtségére.¹¹

Elmondható, hogy a hazai német nyelvű irodalom alkotásai nagyjából ugyanazt az irányzatot követik, mint a magyar nyelvű versek, már csak azért is, mert mintáik sok tekintetben megegyeznek. Ma már kevés figyelmet fordít az irodalomtörténet a hazai, német nyelven írott költeményekre, hiszen elsősorban Gyulai Pál nemzeti elvű irodalomtörténeti koncepciója, ha egyáltalán, ezeket peremjelenségeként, de még a nagy külhoni irodalmakat is csak az esetleges külső hatás kategóriájában tételezi. A hazai német nyelvű irodalmat mint egyfajta helyi, regionális jelenséget említi, melynek nincsenek jelentékeny alkotói és alkotásai, saját kultúrájuk centrumaitól is távol élvén. E megállapításban kétségtől van igazság, hiszen ha van is olyan alkotó, akinek vannak magyarországi kötődései a jobbak közül (Lenau, Karl Beck), tevékenységük a német nyelvű irodalom természetes térréumain bontakozott ki.

Mégsem becsülném le a hazai német nyelvű irodalmat, sőt általában véve kulturális tevékenységüket sem (színház, sajtó stb.). Szimbiózisuk a magyar törekvésekkel lényegesebb és hatékonyabb, sok tekintetben kölcsönösebb volt, mint ahogy a ma érvényes irodalmi tradíció alapján képzelhetnénk. Annyi bizonyos, hogy az almanachlúra jegyeit körükben is felismerhetjük. „Eingehüllt im Trauerkleide / Schweigt die freundliche Natur” stb. (Aloys Emanuel Stipsits: *Trauerlied eines Einsamen an einem trüben Winterabend*). Másik példára utalva: „An dem blauen Himmelbogen / Hängt mein sehn-suchtvoller Blick” stb. (Johann Paul Koffinger: *Nachtempfindung*). Mi több, egy névtelen költőtől egy Festeticset dicsőítő óda is megjelent (*Dem Grafen Georg Festetics, Stifter des Georgicon zu Keszthely*), aki akár Berzsenyi pályatársának is tekinthető – igaz, csak ebben az egyetlen vonatkozásában.¹²

A költői gyakorlat változására utal az a körülmény is, hogy az egyes recenziókban (melyek sokszor inkább afféle ajánló, figyelemfelhívó ismertetések) a teória gondolatfutamait követően – melyek még a régebbi, klasszicizáló ars poeticákból származnak – az ismertetők leíró részletei átveszik az ismertetett munkák stílári atmoszféráját. Mint már céloztunk rá, Gaál György munkája a *Märchen der Magyaren*, amely elvben népmesék gyűjteménye akar lenni, ám valójában más eredetű mondákat, történeteket is tartalmaz, valószínűleg éppen a korabeli almanachok hatására a gyűjteményben közölt népmeséket lágyabb tónusba teszi át, végződésüket egyfajta szerencsés és boldog kifejlés irányában módosítja, és a fentebb stíl eszközeivel csinosítja. Így valamiféle

„románcos” jelleget kapnak, s ezért emlékeztetnek hazai költészetünk e témakörbe tartozó alkotásaira.

Nem meglepő ezek után, hogy a munka névtelen recenziója a *Tudományos Gyűjteményben* a következőképpen nyilatkozik. „A feljebb mondottakból önként következik, hogy a köznépnek is szintúgy vagy a maga költői bájvilága, hogy az élet terheit feledve vagy a kifakadás pontjára hágott érzeményeit ömledezteti, vagy pedig az édes csalatás ringató karjain tündér álmokra szenderedik.”¹³ Kell-e ennél szebb példa az almanchlíra hangnemének jellemzésére? Pedig itt a recenzió prózája a szövegkörnyezet, noha feltételezhetően az ismertetés szerzője maga is költő. Az ilyenféle példák, amelyek az önkéntelen fogalmazás eredményei, nyilvánvalóan bizonyítják, hogy a német nyelvterületről hozzánk is megérkező kiadványtípus, az almanach egy bizonyos szuggesztív hatást gyakorol, és az a nehezen körvonalazható kategória, melyet régebbi irodalomtörténet-írásunk magától értetődő közvetlenséggel ízlésnek nevez, valójában milyen nehezen megragadható szindróma.

Kétségtől eltekintve nehézséget okoz stíluskérdésekről értekezni, esetünkben az almanachlíra sajátosságait jellemezni, amikor maga a stilisztika is határterület, amely egyként foglalkozik esztétikai és grammatikai alakzatokkal, s attól függően, hogy milyen oldalról közelíti meg, hol a grammatika, hol pedig az esztétikum jegyeit helyezi előtérbe, s a legritkábban vizsgálja őket összefüggéseikben, s akkor is a költői nyelv elkülönített tartományában. Újabban a retorika terminus, a maga kitágított jelentésében, mintha bekebelezte volna a stilisztikát, rugalmasabbá téve, de egyben nehezebben áttekinthető gondolati mezőbe helyezve. Így aztán a jelenség pszichológiai oldalát tekintve legfeljebb Buffon ismert aforizmáját variálhatnánk, ha a „stílus” általános fogalmát próbáljuk értelmezni, vagy pedig meg kell elégednünk meglehetősen gyakorlatias, ám fölöttébb iskolás definíciókkal.¹⁴

E közkeletű, ám éppen a konkrét vizsgálódásban nehezen használható definíciók egyike: a nyelv esztétikai célú alkalmazása (the aesthetic use of language). Van olyan közkeletű vélekedés is, mely szerint a költői szöveg a közhasználatú nyelvtől úgy különül el, mint a saussure-i language és parole. A legrégebbi és legmakacsabban továbbélő felfogás szerint, amely a köztudatban ma is él, a stílus nem egyéb, mint a kifejezés sajátos feldíszítettsége, egyfajta nyelvi ornamentika. Az a mondás, mely szerint „a stílus az ember maga” igaz ugyan, ám csak a művet létrehozó személy megjelenítő képességének individuális jegyeit interpretálhatjuk belőle kiindulva, valamely korét, csoportét, irányzatét már kevésbé. Marad az az általános érvényű meghatározás, amelynek értelmében az irodalmat (művészeteket) jellemző sajátosságok summája egy adott korszakban. Ez a stílus történeti megközelítésének útja, mely lebontható adott esetben a különböző műfajok különleges, az általánostól netalán eltérő karakterisztikumainak vizsgálatára. A jelzett fogalmi

tisztázatlanság akadályozza azt, hogy olyan jelenségeket, mint az almanach-líra – noha törekszünk erre – egyértelműen jellemezhesünk.

A mából visszatekintve úgy tetszik, mintha az a gyakorlat, amely az úgynevezett almanachlíra stílusát jellemzi, valamilyen magától értetődő költői praxis közismert és széles körben elterjedt változata volna. Ám ez esetben is arra kell figyelniünk, hogy a teória (amely valójában nem játszik nagyobb szerepet), illetőleg a költészetre vonatkozó nézetek, amelyekkel szórványosan találkozunk, még az előző korszak poétikai iskolájának terminusaival operálnak. Olyannyira, hogy örök érvényűnek szánt igazságokat megfogalmazva szüntelenül a görög és a latin poézis nagyjaira hivatkoznak, miközben a tényleges költői gyakorlat már gyökeresen különbözik azoktól az elvektől, amelyekre a recenzensek utalnak. Ez az elméleti beállítottság sok tekintetben még Kölcsöyre is jellemző. Emellett van valami szinte barokkosnak nevezhető régiesség is az új költészet fogadásának idejében, így például az *Auróra* megjelenését beharangozó tudósítás is az antik példákra való hivatkozás közben többet szól a zsebkönyv ajánlását elfogadó főhercegnőről, mint a kiadvány tartalmáról, a közölt írások témáiról. Így azután nem csodálható, hogy a költői irányok változásait csak egyes nyomokban figyelhetjük meg.

Ezek a nyomok persze felfedezhetők. Nem véletlen, hogy Horváth János a korszak stíljével kapcsolatosan oly nyomatékosan hivatkozik a neológára. Az új és bevettnek minősülő, valamint az elutasított szavak mérlegelése többnyire oda megy ki, hogy azok mennyire finomak, költőiek, elfogadhatóak-e abban az emelkedett hangnemben, amely kívánatos lenne (s amelyet azonban ezek az írások sohasem definiálnak). Eközben néha furcsaságokra is bukkanunk, sokszor ajánlgatnak szavakat, melyek nem éltek túl a nyelvújító buzgalmat, máskor idétlennek minősülnek időközben befogadott kifejezések. Ponori Thewrewk Józsefet például a *figyelem* szóért rója meg recenzense, az elfogadhatatlan szóképzés elrettentő produktumának minősítve azt.

Az a közös jegy, mely az almanachlírában kifejeződő költői gyakorlatot idestova két évszázada a szélesebb publikum körében mintegy a költészet szinonimájává avatja, voltaképpen a természeti jelenségek versképző szerepében testesül meg. A háttér, amely (sokszor erősen stilizált formában, mint például a reneszánsz festményeken) a korábbi irodalmi-művészeti korszakokban mintegy keretezte a vers témáját, a szemlélődés önálló princípiummá avatta. Ez a már a felvilágosodás idején jelentkező világlátás, az eredeti, naiv, a természettel való spontán együttéléstől való eltávolodás tünete. Ez az eltávolodás az egyik feltétele a természetfelfogás tudatosulásának s a természeti állapotok idealizálásának is. Az e felismeréstől indukált érzelmi viszony az, amely e tudatosult együttélés esztétikai minőségeit fokozatosan kialakítja, tehát interiorizálja a külső világ látványait.

E körülmény a költői nyelv új alakzatait hozza létre, a költői szótárat új jelentésárnyalatokkal bővíti: olyan érzelmi-hangulati effektusokkal, amelyek

ilyen mértékben és ebben a koncentrációban a régebbi költészetben nem fordulnak elő. Természetesen nemcsak az úgynevezett szókinszre, a szótári jelentés kibővülésére utal e tényező, hanem a különböző szóösszetételek, szimbolikus és metaforikus alakzatok újonnan megjelenő lehetőségeire is. Így – régiesen szólva – a természetből vett képek a lírai helyszínek szituálásától kezdve a jelképes tartalmakig magukban foglalják az érzelmek és gondolatok kifejezésének egész tartományát, hiszen a személyiség és a természet együttlétezésének konfigurációja egy tartós és mély meggyőződésből táplálkozik, a világi dolgok alakulásának organikus szemléletéből; ennek megfelelően az egyed (a közösség) és a természet egymást értelmezik, s ennek megfelelően mindkét terrénumnak megvannak a behelyettesíthető ekvivalensei.

Ezt a felismerést mintegy megelőlegezik az olyan szerzők, akik érzékenyebben közelítenek a maguk korának költészetéhez. Ilyen írás például Szemere Pálnak a *Tudományos Gyűjteményben* megjelent összehasonlító elemzése (*Tárgy és nyelv a költészetben*). Mondani sem kell, hogy ő is Homérrel és általában a görögökkel indít, de a vizsgált magyar költők sorait már azon a nyelvi és tematikai szinten elemzi, amely az ő kora költői gyakorlatának szelleméből folyik. Így egy strófát választ Kisfaludy ciklusából („Téged látlak az egeknek / Magas tiszta kékjében”), illetőleg Dayka egyik verséből („Homályos bánat dúlja lelkemet”). „Tégyünk próbákat”, szól Szemere, s most az ő írásaiból veszünk egy próbát arra vonatkozólag, hogy milyen stílusjegyeket gondol meghatározónak a két költő verseinek tónusát illetően: „Mind a két mív magasb kebelnek míve, mind a kettő békétlen, küszködő s kifakadás-pontjára hágott érzelményt lehel. Első tekintettel az tűnik szembe, hogy Daykának érzése csendes, elfojtott, s az egész dalon mint egy fátyol vonul el; Himfynek érzeményei ellenben lángolóak, minden új tárgyánál kifakadozóak; Daykának rejtett tüze inkább elsüllyeszti; Himfynek kicsapongó lángja inkább felragad.”¹⁵

Később a magyar irodalmi kritikában és esszéisztikában nagy szerepet fog játszani ez a beleérzőnek, olykor impresszionistának nevezett, jórészt a vizsgált mű hangulati tartományában mozgó elemző módszer, amelyet a szaktudomány szubjektivitása miatt kárhoztat, s amelynek alkalmazásától a legújabb analitikus iskolák mind szemléletileg, mind módszertanilag és stilisztikailag elzárkóznak, s valószínűleg alkalmatlanok is lennének ilyenfajta beszédmódban megszólalni. Megkockáztatjuk azonban a kijelentést, hogy a maga korában éppen ez a kritikai empátia segített abban, hogy az írók a sémákká merevült normáktól időnként elszakadhassanak, és spontán kreativitással szemlélődhessenek.

Az említett összehasonlító elemzés egyik számunkra fontos (noha a szerző e megállapítást a maga idejében valószínűleg nem tartotta annyira lényegesnek) megjegyzése az, hogy Himfy – a neve ez esetben a költő, Kisfaludy Sándor neve helyett áll itt, s nem munkája címére vonatkozik – „mint a költészet

géniusa, még csak érez, de nem absztrahált, s a természetben akar keresni tükröt annak, ami szívében küzd, s mutatni: imhol ezt érzem". Ezzel a megállapítással tulajdonképpen annak a stílusnak egyik lényegi elemére tapint, amely az úgynevezett (manapság sokszor másként nevezett) szentimentalizmus sajátja volt, ezzel is mintegy igazolva, hogy az almanachlíra gyökerei ide nyúlnak vissza. A természetélmény interiorizálása, kifinomítása és stilizálása tehát lényegében ennek a stílusiránynak a hozadéka.

Önmagában véve a természeti jelenségek jelképi tartománya ősi történeti örökség, s ugyancsak régi hagyomány dekoratív funkciókban történő szerepeltetésük. E tényezők költészettörténeti taglalása meghaladja lehetőségeinket. Annyi azonban részletes vizsgálódások nélkül is állítható, hogy a természetélmény ehhez a tradícióhoz képest lényegbevágó változáson ment keresztül. Először filozófiai jelentésének felvilágosodás kori módosulásával, másodjára a poétika terén, a költészet beszédmódjában betöltött helyének kibővülésével, melynek révén a természet a maga organikus létezésével, mondhatni, értelmező elve, érzéki párhuzama az egyéni és közösségi élet elvont, így kevésbé megfogható folyamainak. Ezért a természet „tükrében” érzéki formákba öltözik, konkrét képekben megjelenik az érzelmek világa, a kedély szeszélyes, ám a természet tüneményeivel, látványaival sajátosan harmonizáló, megkomponált hullámozása.¹⁶ A tárgyi világ, a mesterséges környezet különböző tényei ebben a költészettelfogásban különös módon nem játszanak érdemleges szerepet, később a modern költészet egyik feltűnő jege éppen az lesz, hogy ez az arány kiegyenlítődik, majd fokozatosan megfordul.

A költészeti paradigma, amely egyként tartalmazza az érzelmességből kibontakozó romantikus organikus látásmódot, s amelyben egyként megtalálhatók a látomásos-kozmikus magasköltészet stílusrétegei s az intim, polgáriasult költészet poétikussá stilizált hétköznapijai, végső fokon olyan konvenciók rétegévé áll össze, amely dominálja a líra, s általában a verses formák világát.¹⁷

Ez a költői gyakorlattá kristályosult alkotási mód abban különbözik a klasszicista költészet gyakorlatától, hogy nincsen olyan tudományosnak nevezhető alapvetése, kimunkált ars poeticája, mint annak, nem határozza meg a témát, a hangnemet, nem köt ezekhez versmértéket stb. Ami ezekből a szabályokból még fennmaradt, inkább továbbélő öröksége e poétikáknak, s nyomokban Kazinczy, Kölcsey (s érthetően) Berzsenyi nézeteiben, szóhasználatában afféle kritikai-poétikai vezérfonalként szolgál, noha ők maguk jobbra eltávolodnak e követelményektől.

Az új és igen tartósnak bizonyuló költői gyakorlat folyamatosan beágyazódik az irodalmi gondolkodásba, mint a publikum igénye lép fel, mindez kiindulatlanul, ám talán éppen ezért kényszerítő erővel hat XIX. századi költészetünkre. E költői alkotásmód (amelyben az almanachlíra nyilván csak

egy szűkebb, noha jellegzetességében kitüntetett terület), végül is jelen van Vörösmarty, Petőfi és Arany költészetében is, legjobb alkotásaikban ennek határait feszegetik, lépik át időnként, tágítják, új tónusokkal gazdagítják, de megmaradnak kereteiben. Petőfi esete bizonyítja, hogy a maga korában a hangvételt, a szóhasználat szokatlan elemei milyen felzúdulást váltanak ki, s az e kánonok lényegét őrző Gyulai Pál is éppen ebben a tartományban (például rá Vörösmarty-életrajzának szorosabban költészetével foglalkozó része) milyen híven őrzi e sajátos költészeti közfelfogást.

Ismeretes, hogy az almanachlira jellegzetes „fóruma” a zsebkönyv, avagy éppenséggel az almanachnak nevezett kiadvány, s megszámlálhatatlan ilyen típusú külföldi kiadvány, morális folyóiratok, Musenalmachok sora. Alkalmazásának egyik, kivált a publikum magánhasználatára szóló, hétköznapi, a társasági és a magánélet poetizálását szolgáló eszköze az emlékkönyv, e sajátos biedermeier jelenség, amely mint adott keret sokszor inspirátora jeles költőknek, alkalma költemények komponálásának.

A közkeletű meghatározás értelmében, mint tudjuk, az almanach naptárt is jelent, s valóban, ha nincs is jelentékeny orális-triviális, a stilizált emelkedettséget ellentételező szövegtartománya e lírai gyakorlatnak, a populárisnak, az úgynevezett alsóbb művelődési szintnek mégis létezik egy elfogadott kiadványtípusa. Ez pedig nem más, mint az almanach eredeti értelmében vett kalendáriumok irodalmi szempontból kevésbé feldolgozott művelődési anyaga. Annyi ismeretes, hogy ez a legnagyobb példányszámú kiadványtípus, amelynek egyként vannak viszonylag igényesebb publikumhoz szóló, s a szűkösen élő közönséghez is eljutó szerény, füzetszerű változatai. Irodalmi anyaguk ugyan nem igazán értékes ekkoriban, gyakorlatias teendőkre figyelmeztető klapanciák, találós kérdések, furcsa históriák jelennek meg bennük, szórakoztató-tanulságos modorban. De hát ilyenekkel találkozunk újságok, időszaki kiadványok hasábjain csakúgy, mint a „melléklapokban”, amilyen a *Hasznos Mulatságok*, de komolyabb fórumokban is, így a *Tudományos Gyűjtemény* füzeteiben is, sőt már az *Uránia* is szórakoztatta ilyesfélével hölgyközönségét. Van tehát művelődési funkciója ennek az olvasmányrétegnek, ennek jelentőségét már Fazekas Mihály is észrevette és felhasználta kalendáriumaiában. A XIX. század második felében pedig jeles naptárszerkesztők kis és nagy, családi és képes naptáraiban már komolyabb irodalmi anyagok is feltűnnek, amelyekben egyként jelen vannak az ismert szerzők munkái (például Arany János is publikál kalendáriumokban), a XX. században pedig (*Est*-lapok) valóságos kortársi irodalmi antológiákat élvezhetünk bennük. (Mindezt csupán a teljesség kedvéért említettük.)¹⁸

Az a lírai kifejezőmód tehát, amely különböző stílustényezőkből a század első évtizedeiben többé-kevésbé egységesnek mondható beszédmódban integrálódik, teltebb, érzékletesebb tónusaival sok tekintetben új lehetőségekkel gyarapította líránkat. Persze sok banális, közhelyszerű fordulattal, alak-

zattal sematizálta is, ám e körülmény, kivált a másod- és harmadvonal olyan tulajdonsága, amely nem korfüggő, hanem általános adottsága a mindenkori irodalomnak. Gátló tényezőként minden tartós „divat” akkor működik esetleg írott, ám többnyire íratlan, alkotói kényszerként érvényesülő követelményével, ha a „szépérzék” e gyakorlathoz idomul, szervesül, s ennek következtében az alkotói szándékot is ebben a közegben engedi csak megvalósulni.

Ezért meddők a következő század egyes alkotóinak, kritikusainak és eszéistáinak olyan szelíd szemrehányásai, mint Babitsé, aki a maga műérzékével befejezte volna a *Csongor és Tündét* az Éj királynőjének nagymonológijával, noha bizonytal tudta, hogy a régebbi idő mesedramája nem tűr el ilyen típusú zárlatot. Ugyanígy csóválják a fejüket sokan azt a dallamos semmitmondást tapasztalván, amelytől egyes költeményeikben nagyobb, sőt legjobb költőink sem tudnak teljességgel szabadulni. Kedvelt, szépen nyomtatott, iniciálékkal díszített XIX. századi költői antológiákban az egyes témacsoportok élén olyan címekkel találkozunk, mint „Élet és ábránd”, „Hon” stb.; e körülmény sokat elárul az őket körülvevő érzelmi auráról.

E költészeti iránynak, tehát az almanachlírának volt egy – mára elfeledett – elnevezése is, mégpedig a „szobai költészet”. Elgondolkodtató kifejezés, amely az igazi költői indíték, személyes élmény híján való versírói tevékenységre vonatkozik. Eszerint a költő kimódol valamiféle, akkor konvencionálisnak számító, versbe kívánczó témát, de különösebb személyes kötődés nélkül, aminek következtében készen vett nyelvi fordulatok kombinálásával szekundér hitelességet kölcsönöz művének. Ilyen esetben a merő verbális leleménynek, a szöveg tudatosan kimunkált dekorativitásának fokozott szerepe van, mindazonáltal éppen azok az árnyalatok, individuális jegyek hiányoznak a versből, melyek nehezen írhatók le egzakt módon: a szöveg originalitásának jegyei.

Lehetne természetesen pusztán a költői talentum korlátozottságára hárítani a felelősséget, bizonyos értelemben nyilván erről van szó, a banalitás, bármily „szépen” hangozzék is, ilyesmire utal. Ám e jelenségnek bizonyos más okai is vannak, rögzült konvenciók például, melyek gátolhatják az individuális szféra megjelenését még akkor is, ha ez konkrét és gazdag tartalmú. Ilyenkor csak az erős és bizonyos vonatkozásban „nonkonform” költői személyiség (például Petőfi) tudja érvényesíteni költői szándékát. Ez az eset persze ritka, s még az ilyen kivételes költői pályán sem valósul meg minden alkalommal. Az említett szobai költészettel kapcsolatos az a megjegyzés is, mely szerint művelői azért kedvelik a „helyzetdalokat”, mert transzponálhatják ezekbe egyéni érzéseiket, kifogva a nyílt személyes vallomást tiltó konvenciókon, illetőleg objektivált, fikcionált elemekkel pótolhatják azokat. (Mondanom sem kell, hogy a helyzetdálnak van ettől a körülménytől független, pozitív tartománya is.)

A helyzetdal a költői pozíció szempontjából kettős lehetőséget kínál: egyrészt valamely jellegzetes alak felléptetésével annak mintegy „szájába adja” a költő szubjektivitásától mentesített költeményt, így afféle keretes, a lehetőségig személytelenített költemény áll elő. A másik változat valamilyen történetbe rejtí azt, többnyire szomorú zárlattal, így aztán általában az érzelmes románcra emlékeztet. A helyzetdal, vagy másképpen zsánerkép változatos lírai forma, nemcsak tartalmi oldaláról nézve, hanem tónusait tekintve is. Az almanachlíra azonban az irodalmi közfelfogás szerint, kevésbé definiált mivoltában is, egyhúrú költészetnek minősül, amely az érzelmes emelkedettség tartományában helyezkedik el. E körülmény okai nehezen deríthetők fel. Valószínűleg a neológ finomkodás és stilizálás, a választékosság mint meghatározó stíluskritérium játssza a főszerepet ebben. Elsősorban annak következtében, hogy bizonyos alaphelyzetek, amelyek a köznapiságban gyökereznek, netán a társadalom alantabb rétegeiben fordulnak elő, kirekesztődnek e sajátos lírai stíluseszmenyéből. Másfajta hangnem, az almanachköltészettel érintkező népdal-stilizációkban fordulhat elő, így például a Horváth János egyik kedvenc kifejezésével emlegetett szelíden pajkos, „dévaj” hangütés.

Ezért a zsánerképként ismert, főleg Petőfi nevéhez fűződő dalforma a maga egyszerűségével, a köznapiság szférát, a köznapiság beszédmódját a költészetbe felemelő költői gyakorlatával, de legfőképpen azzal a „triviális” látásmóddal, amelytől a komikus, sőt a groteszk sem idegen, haladja meg az almanachköltészet lágy, érzelmes, merengő dallamait. Ugyanígy az életkép a maga felfedező igényével, a világra való nyitottságával ad lehetőséget stílus- és szemléletváltásra.

Az almanachlíra főbb jellemvonásai, emelkedettsége, lágy tónusa, ha úgy tetszik egyhúrúsága semmiképpen sem jelenti azt, hogy gondolati szintje alacsony volna. Talán túlságosan is feltűnő, hogy a „nemes eszmék” korántsem hiányoznak belőle, sőt ezek szinte kötelezően fordulnak elő. Megköszönhető az a megállapítás is, hogy a kifejezésnek ebben a tartományában kivált ez a tulajdonsága az, amely olykor eredetiséget hordoz. A leginkább Bajza nevével jelzett, de azért Eötvösre is jellemző lírai beszédmód vizsgálata esetén döbbenünk rá arra, hogy például Eötvös tiszteletre méltó gondolatai is, *A megfagyott gyermek* érzelmességétől a *Búcsú* hazafias fájdalmaig, sőt még az *Én is szeretném* közösségi ars poeticájában is ebben a jellegzetes hangszerelésben szólnak meg. Megjegyezzük, hogy – noha most nem célunk a jelenség közelebbi vizsgálata – az almanachlíra stíluseselemei nem csupán a verses, hanem az elnevezést tekintve paradox módon, a prózai beszédben sem ismeretlenek. Olyannyira, hogy éppenséggel Eötvös aforizmaiban, de akár *A karthauzi* című regényébe beépített gondolatfutamokban is mintha valaminő, korántsem rejtett költemények kontúrjaira ismernénk. Talán e tényezővel függ össze, hogy a maga korában, sőt a század folyamán mindvégig oly szívesen idéztek az utóbbiakból az emlékkönyvekben is. E körülményekből

kiviláglik, hogy az almanachlíra nem csupán valamilyen stilisztikai alakzat fejlődménye, hanem a gondolkodásmód, az érzület, egy sajátos világlátás le nyomata egyszersmind.

Ha találunk is az almanachlírában néha valamilyen könnyedséget, szelíd tréfát, vagy annak inkább a hangulatát, az ellenkező pólus, vagyis az, ami el határoló mozzanatként működik e lírai kifejezésmóddal szemben, az a mar kásabb humor, a reális világ nyersebb színei, a helyzetdal esetében a hétköz nap „alantabb” világa.

A „bájalak” lágy tónusa, s az a finom stilizáció, amely még a szomorúsá got is szinte andalító hangnemben fogalmazza meg, készlet ama kérdés fel tevésére, hogy a tényleges viszonyok valóban oly szépek voltak-e, mint ami lyennek őket e sajátos poézis láttatja.¹⁹ Nyilvánvaló, hogy a XIX. század első felének társadalomtörténete semmiképpen sincs összhangban az almanach líra kifinomult modorával. Ezt azonban nem is kell elvárunk, hiszen a pub likum, amely ezt a beszédmódot mint az élet „nemesített” változatát igény li, s a költészet, amely erre a várakozásra reagál, azokat a jelenségeket, ame lyek a durva, a sötét oldal tényeit közvetítik, eleve más műfajokra bízta, így a rémregényre például, vagy az életképek gunyoros rajzaira. Ebből a szem pontból Jósikától Kuthy Lajosig a magyar irodalom is számos példával szol gálhat. Sue bűnügyi regénye, a bécsi városleírások, vagy a chartista mozga lom társadalmi elégedetlenségét megszólaltató Dickens (*Oliver Twist*, *Hard Times*) bőven foglalkozik az újonnan kiteljesedő városi nyomorral, a slumok megjelenésével. A harmincas–negyvenes évek Pestjének sötét foltjai, koldu sai, bandái, közveszélyes kocsmái, barbár utcai csődületei a kor életképszerű városleírásaiban is megtalálhatók. Hozzátehetnők még a politikai, az abszo lutisztikus rezsimek gyakorlatát, a cenzúrát, a modernizáció ezer gondját. Mindez azonban nem változtat azon a körülményen, hogy a szocio-kul turális közeg egészében a maga intimszféráját megteremtő urbánus – vagy egyszerűen a provincializmusból kiemelkedni vágyó nemesi-polgári – réte gek a maguk eszményített világát kívánják megjeleníteni e sajátos lírai tónus sal, átruházva a világlátás egyéb szegmenseit más szellemi tevékenységek illetékességébe.

Így áll elő az a paradoxon, hogy e lírai beszédmód a honszerелеmről, a rab lánchról, a szabadságról és bitőről is bizonyos emelkedettséggel szól, szótárá ban e szavak státusa is a szépség tartományában helyezkedik el.

Messzire vezetne annak latolgatása, hogy azok a sajátos tematikai-nyelvi stiláris tabuk, amelyek az almanachlírában is manifesztálódnak, hogyan és mikor jöttek létre, s váltak meghatározóvá az irodalom és a művészet széle sebb területein. A XVIII. századi szókimondó, hogy ne mondjuk drasztiku sabb kifejezésektől sem tartózkodó írásmód, a libertinus, némi szépítéssel szabadosnak, sikamlósnak nevezhető munkák nagy számával szemben a kö vetkező században mintha eltűnne ez a jellegzetes hangvétel. Ebben való

színűleg része van a felsőbb, illetve a plebejus rétegek közt elhelyezkedő filiszteri-kispolgári réteg prűderiájának is, hiszen ők eme új biedermeier vagy ahhoz hasonló kultúra és életmód képviselői, s egyúttal a kommercializált, a publikum igényeit kielégítő kiadványok fő megrendelői. Így az a triviális beszédmód, amely például nálunk, ahol sohasem volt meghatározó a libertinus szellemiség, Csokonainál még összefér a magas irodalommal. Ez a nyers, „vulgaris” hangütés az *Aurórában* már elképzelhetetlen.

A magánélet, a férfitársaság hétköznapi szóhasználata (s a tabukról való gondolkodása) azonban nyilván távol állt az almanachlúra tónusától, miként ez Petőfiről, de a szelíd Aranyról is tudható. A „Két pisztoly” közönsége, a számos „Ledér”, aki meglakta Pestet, s akiknek megvásárolt szerelmi szolgáltatásaiért számos, a korban élt jelesünk keservesen lakolt, s az a „Pöbel”, csőcselék, amely közveszélyessé tette a városi életet (a vidékit is), arra utal, hogy szociológiailag ez a kor sem különbözött egyéb korok kendőzetlen mindennapiságától. A biedermeier intinkultúrája, amelynek arculatát az almanachlúra is megfogalmazta, éppen azt a távolságot kívánta megjeleníteni, eszményeinek ideális oldalát finoman stilizálva, amely ezt a szépített világot ama mindennapitól elválasztotta, s amelyet követendő életmodellként a maga számára kialakított.

Nyilvánvaló tehát, hogy az almanachlúra jellemzői, vagy ha úgy tetszik stilizálható vilásképe, nem azonosak a korszak társadalomtörténetével, csak úgy, mint az ipari társadalom XIX. századi tömegnyomora, „angolkórja” a viktoriánus prűderiával és finomkodással. Ebből következik, hogy az egyazon korban ható szociális-gazdasági-szellemi tényezők összjátékának vannak ilyen sajátos ellentmondásai. Hogy az irodalmi-művészeti reprezentációban milyen vonások dominálnak, s ezek milyen viszonyban vannak (milyen mértékben vannak összhangban vagy ellentmondásban) a tényleges (amennyiben ez egyáltalán megállapítható) folyamatokkal, szociális-gazdasági körülményekkel, azt az irodalom felől közelítve bajosan lehet megállapítani.

Bizonnyal van annak a sajátos atmoszférának, amely az almanachlírában megjelenő intinkultúra folyománya, valamilyen múltba vágyást előidéző varázsa. Így például Krúdy, aki egyféle folyamatos múltban látja a világot, s a jelen idősíkjában is az elmúltat látja jelenvalónak, az *Aranykéz utcai szép napok*-ban olyan finom stilizációját adja az almanachlírában megjelenő biedermeier szellemiségnek, hogy ez idők közhelyei, mindennapjai, tárgyai és elmosódó személyiségei a valóságosság élményévé alakulnak. Olvasójának az az érzése támad, mintha az irodalomtörténet-írás megfeledezett volna e jellegzetes világ értékeiről, vagy mintha egyszerűen hiányozna belőle az empátia e különleges költőiség megragadásához, jellemzéséhez és leírásához. Valószínű azonban, hogy ez a megközelítés inkább Krúdy poétikus látásmódjából fakad; bár aligha tagadható, hogy helyenként a reveláció erejével hat.

Vonzódott ezekhez a stilizációkhoz Kosztolányi is, aki a vidéki városok (így az akkori Szabadka) álmos, nyugalmas életében láttat párhuzamot a reformkori városok, így Pest-Buda egykori polgári világával.²⁰ Az *Ének Virág Benedekről* és hasonló versek tanúsítják ezt a vonzalmat; a vidéki élet, az üvegburás zenélő órák és a kapcsos családi albumok miliője ez. E tárgyi világ rajzolódik ki kedvenc szavai nyomán, mint *bérkocsi, napernyő, fekete csipke, findzsa, pohárszék, sajtharang* stb. E nosztalgia jelenik meg a színes tinták, pecsétgyűrűk, ósdi ingaórák képében, s e tárgyak valamiféle (nyilván soha nem volt) polgári nyugalom képét mutatják, s a kezdődő XX. század tépettségével szemben képezhetnek valamilyen ellensúlyt. Ilyen és ezekhez hasonló tényezők azok, melyek a lebecsülő hangsúllyal ejtett almanachlíra termékeny hagyományát jelenthetik, s nem csak az érzelmes másodlagosság következhet utóéletéből.

A jelentékeny költői személyiség és az urbanizált érzelmi kultúra e találkozásának már a maga idejében, így Petőfi esetében is tanúi lehetünk. A Petőfi-recepció alakulástörténetében egyébként az almanachlíra stílusjelensége nem kap különösebb hangsúlyt, kivéve akkor, ha hatásának némely jeléről esik szó. Egyébiránt érintőlegesen, a költői gyakorlatlanság, az önálló hang, poétai karakter kiforratlansága okának jelzéseként kerül szóba, mint valamiféle tudomásul veendő, ám pályakezdekőkor érthető fogyatékoság. Még Bajza érzelmes-emelkedett költeményeinek hatása is feltételezhetőnek látszik. A negatívumként, modorként, a költői szóhasználat banalitásainak gyűjteményeként felfogott stílusjelenség, verskomponáló módszer ilyenén emlegetése és terminológiai rögzülése az irodalomtörténet-írásban a maga módján egy alacsonyabb szinten még mindig hatékony költői gyakorlat, beszédmód, lírai retorika tárgyilagos megközelítését és jellemzését mindmáig megnehezíti. Távol áll tőlünk az almanachlíra rehabilitálása és nosztalgikus dicsérete, netán felértékelése. Egy jellegzetes modor, szóhasználat, témakör egy adott művelődési közegben akkor is tanulságos, ha a költészet fejlődése, kétségtelesen indokoltan, más irányt vett.

Az emlékkönyvek, a szép és „gondolatébresztő” idézetek, egy városias életforma stilizálódása idején ez a fajta líra elfogadott versbeszédnek számít.²¹ Petőfi a *Cipruslombokban* nem azért szól olyan tónusban, amilyennek ismerjük, mert a szerencsétlen Etelkéhez fűződő érzelmei nem voltak elég mélyek és kiérlelték (mintha a szerelmi líra ilyenfajta tárgyi hitele poétikai követelmény volna), hanem azért, mert erről az élményről, a gyászról és az emlékről így beszélt az akkori költészet, így várta el az akkori, magát műveltnek valló publikum, s a fiatal költő is ezt a nyelvet beszélte a maga akkori állapotában, akkori ízlése szerint.

1 PÉNZES Balduin, *Az úgynevezett „almanach-líra”, Pannonhalma, 1937.*

2 Az almanachlúra leggyakrabban emlegetett művelői: Matthison, Hölty, a magyarok közül Bajza, Vachott Sándor, Császár Ferenc, Kunoss Endre, Jámor Pál, Eötvös, és különös módon Petőfi.

3 PÉTERFY Jenő, *Bajza József (1821–1828) = Péterfy Jenő válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1962, bev. NÉMETH G. Béla.

4 Hölty (Ludwig Christoph Heinrich) a göttingeni kör jeles alakja. Egyaránt írt elégius és vidám dalokat. Verseit Mozart, Beethoven, Schubert zenésítette meg. Matthison (Friedrich von) klasszicizáló, érzelmes költeményeket szerzett. Mindketten sok jeles magyar költőre gyakoroltak hatást. Az utóbbtól még Petőfi is fordított egy verset.

5 HORVÁTH János, *Kisfaludy Károly és íróbarátai*, 1955, 106.

6 Uo., 77.

7 Az említett versek: *Élet és phantasia, A nyugtató, Honvágy.*

8 HORVÁTH János, *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, 1978, 163.

9 Uo., 164.

10 Bajza költészetére vonatkozó nézeteinek alakulásáról lásd *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése*, sajtó alá rend. és jegyz. OLTVÁNYI Ambrus, 1969.

11 Források: *Das Biedermeier*, 1913, 243–254. *The Golden Treasury, selected from the best songs and lyrical poems etc.* London, 1898, 51–254.

12 *Deutschsprachige Lyrik im Königreich Ungarn um 1800*, redigiert und herausgegeben von László TARNÓI, Bp., 1996.

13 Tudományos Gyűjtemény, 1830.

14 R. A. SAYCE, *The Definition of the Term „Style” – Proceedings of the IIIrd Congress of the International Comparative Literature Association*, Mouton & G., 1962, 156–166.

15 SZEMERE Pál, *Tárgy és nyelv a költészetben*, Tudományos Gyűjtemény, 1819.

16 SZERDAHELYI István, *Irodalomelméleti enciklopédia*, 1995, 200. A szerző Szapphó költeményére hivatkozva (*Úgy tűnik nekem*, ford. DEVECSERI Gábor) „És veríték önt el, egész valómban / reszketek, fűnél színem zöldebb” stb. azt mondja, hogy a szerelmi indulat leírása avult költői fogás (ami vitatható), elkopott, kimerült elem, csak az almanachlúra széplelkű hölgyeinek ad lelki táplálékot, továbbá giccses slágerekre jellemző stb. A jellemzés találó lehet az almanachlúra manírjait illetően, ám nem érinti történeti funkcióját.

17 SZABÓ Zoltán, *Kis magyar stílustörténet* (A szentimentalizmus, A népies stílus, A romantika, Az almanachlúra stílusa 181–186.) Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 359.

18 KOVÁCS I. Gábor, *Kis magyar kalendáriumtörténet*, 1988.

19 T. ERDÉLYI Ilona, *A biedermeier hazánkban és Európában*, Bp., Helikon, 1991, 1–2., 3–19.

20 KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és vallo-más*, 1986, 12–15.

21 KISS József, *Petőfi, az emlékkönyvek és a biedermeier*, Bp., Helikon, 1991, 1–2., 149–154.

A kettős írás ironikus mozgása Füst Milán egyfelvonásosaiban

Az ajánlat, amelyet Füst Milán *Boldogtalanok* című drámája tett a szecessziós hagyományok felől az 1910-es években egyfajta realista kánon felé elmozduló magyar színjátszásnak, lényegében kudarcot vallott. A színházi világ egyöntetűen elzárkózott előle, Somló Sándor, a Nemzeti Színház akkori igazgatója éppen úgy visszautasította, mint Beöthy László vagy Rákosi Szidi, és ez az elzárkózás, a Forgács Rózsi által 1923-ban színpadra vitt premier, majd az 1962-es Madách Színház-i bemutató ellenére a hetvenes évek végéig nem oldódott. Akkor viszont, összefüggésben a realista kánon első erőteljes kritikáival és a kilencvenes évek „új teátralitása” felé tett első lépésekkel, Székely Gábor 1978-as szolnoki, majd 1982-es budapesti rendezésének sikerült új kontextusba helyezni a félig elfelejtett művet. Székely bemutatói, híven ahhoz a vélekedéshez, amely a színjátszás magyarországi kultúrájának megújulását akkoriban Beckett és Ionesco drámai világa felől képzelte el, az abszurd színház gondolkodásmódja felé tolták el a *Boldogtalanok* interpretációját. E rekontextualizálás ekkor már nem találhatott kapcsolatot a mű hetven évvel korábbi ajánlatával, amely a naturalizmus illúziószínházának valóság-szimulációját a nyelvi játszmák színpadi realitásába vezette vissza,¹ hiszen e poétika ugyanúgy a dramatikus szöveg jellemekben és sorsokban testet öltő cselekményeként gondolja el a színházat, mint a magyar színpadokon a naturalizmus klasszikusai által meghonosított dramatikus kánon. A – nem elhanyagolható – különbség csupán annyi, hogy Füstnél a valóság illúziója nyelvi és nem szociális-pszichológiai megalapozottságú, és az illúzió szimbolikus jelentésképzés külső utalásai nélkül születik meg a színpadon.

A *Boldogtalanok* balsikere nyomán Füst Milán öt évvel később jelentkezett új drámával. A *lázadó* szövege a *Nyugat* 1919. 12–13. számában látott napvilágot. Közvetlen fogadtatásáról leginkább Füst Milán naplójának néhány bejegyzéséből alkothatunk képet. Osvát Ernő a *Boldogtalanokkal* összehasonlítva „értéktelenebbnek” érezte a dráma anyagát,² magát a művet pedig Karinthyval³ egyetértésben a kelleténél komponátatlanabbnak, kompozíciójában esetlegesebbnek. De vajon mit jelentett számukra a megkomponáltság? Füst Milán naplójában erre csupán egyetlen mondat utal: „A lendület, a vonal érezteti az egész életet – a csúcs s az onnan induló lezáró esés kerek, egész

harmonióba foglal – s többet fejez ki minden realizisztikus erőfeszítésnél.”⁴ Tehát a drámai kompozícióról szólva Karinthy és valószínűleg a Hauptmann-nal példálózó Osvát is egyfajta szimbolikus jelentésegység kifejlődését hiányolta, amely párbeszédekből és akciókból rajzolódik ki, miközben egy fölérendelt értelmi rend horizontja alatt láttatja a szereplők törekvéseit. Ezt az elvárást a naturalizmus poétikáján belül, amely Osvát és Karinthy olvasatát is meghatározta, kétségtelenül Hauptmann tragédiái elégítik ki leginkább. A komponátlanság kérdésével foglalkozva a *Patkányokról* értekező Felek Gyéza is hasonló szerkezetet épít fel, a véletlenek fölé az élet és a halál metafizikus küzdelmének képzetét rendelve: „Hiszen komponátlan a Hauptmann-dráma is, a véletlen egymás mellé kerülések még csak leplezve sincsenek. Szinte kellene a visszaesésről beszélnünk a régi darabokhoz képest. Csakhogy van itt egy kérdés, amelyet természetesen csak nagy és ritka alkalmakkor szabad elővenni. Vajon nincs-e egy olyan álláspont, ahonnan nézve már nem különbség a komponáltság és a komponátlanság? Az élet a múlandóság harca az elmúlás ellen. Az összefüggéseket kell keresni, mert az összefüggésekben van a megmaradás, az egyszerűségekben az enyészés.”⁵

Ezekből az utalásokból nem nehéz felismerni, hogy a kompozíció Osvát, Karinthy és Felek Gyéza számára is a jelentések, illetve a jelentéssíkok kontingenciáját jelentette. Olyan szöveget igényeltek, amely ha maga nem illeszti is nyelvi mozzanatait a folytonosság zárt rendjébe, nem áll ellent az ilyen értelmezéseknek. Azok a szerzők, Hauptmann, Strindberg, Shaw, Schnitzler és Maeterlinck, akiket a korszak színházi kritikája mintaként emlegetett, és akiknek nálunk a tízes évek közepén még mindig szinte csak Max Reinhardt társulatának budapesti vendégszerepléseikor sikerült helyet kapniuk a színpadon, ezt a kontingenciaigényt műveik szimbolikus jelentésstruktúrájának köszönhetően maradéktalanul kielégítették. A folytonos jelentésképzést lehetővé tevő kontingencia a legkövetkezetesebben a dráma elemi szintjein, főként a jelenetek dramatikájában és a dialógusokban érvényesült. E tekintetben éppen az a Hauptmann és Strindberg bizonyult a legkonzervatívabbnak, például Schnitzlerrel szemben, akik a *Nyugat* színházi írásaiban a legnagyobb figyelemben részesülnek. Vizsgáljuk meg egy találomra kiválasztott párbeszédét Strindberg *Júlia kisasszony* című drámájából:

KISASSZONY: Én ismerem ezeket az embereket és szeretem őket, ugyanúgy, ahogy ők is szeretnek engem. Jöjjön nyugodtan, látni fogja.

JEAN: Nem, Júlia kisasszony, ezek nem szeretik Önt. Elfogadják Öntől az ételt, de aztán köpnek egyet! Higgye el! Hallgassa, hallgassa csak, mit énekelnek! – Nem, inkább ne hallgasson oda!

KISASSZONY *hallgatózik*: Mit énekelnek?

JEAN: Egy gúnydalt! Önről és rólam.

KISASSZONY: Ez botrány! Fúj! És ilyen alattomosan –

JEAN: A csőcselék mindig szemtelen! És a harcban csak menekülni lehet.

KISASSZONY: Menekülni? De hova? Ki biztosan nem jutunk! Kristinhez pedig nem mehetünk.

JEAN: Akkor tehát – hozzám! A szükség törvényt bont, bennem megbízhat, én igazi, őszinte és odaadó barátja vagyok!

KISASSZONY: De ha – képzelje el, ha ott keresni fogják Önt?

JEAN: Bereteszelem az ajtót, és ha megpróbálják betörni, akkor lövök! – Jöjjön! *letérdel* Jöjjön!

KISAASSZONY *jelentősegteljesen*: Megígéri nekem –?

JEAN: Esküszöm!

Ebben a rövid párbeszédben, amely a dráma kritikus pontján hangzik el, felvonulnak a kontingencia legelemibb retorikai eszközei. Párszerkezetei, mint például az állítás és az állítás tagadása, a valencia által meghatározott, de a mondatból kihagyott információra való visszakérdezés és az egymáshoz kapcsolódó ítéletpárok a lehető legszorosabban összekapcsolják a megszólalásokat, és pragmatikusan azt közlik, amit Jean a szekvencia közepén ki is mond („én igazi, őszinte és odaadó barátja vagyok”), és amire később nyomatékos ígéretként meg is esküszik.

A párbeszédeknek ezt a kontingens rendjét Európa színpadain később az avantgarde színjátszás törte meg leghatékonyabban, így aligha véletlen, hogy a jelentésalkotás mozgásaira visszakérdező abszurd színház is sok ponton támaszkodik avantgarde kezdeményezésekre. Az avantgarde kezdeményezések mellett azonban más irányból is, például a Bécsi Kör nyelvelméleti megfontolásai felől is megbonthatónak bizonyult ez a rend, hogy ezáltal, például Karl Kraus 1918–19-ben megjelentetett *Az emberiség végnapjai* című tragédiájában, a kontingenciának olyan kérdései is láthatóvá válnak, mint amilyen a háború és a nyelv kapcsolata. A Kraus drámájában idézett rengeteg kortársi szöveg és hang, amely idegenként „beépül” a mű nyelvébe, mintegy a háborúról szóló beszédek kompendiumát adja. A „széttöredezett” cselekmény számtalan jelenete tanúságot tesz a háború szörnyűségeiről, holott szinte sosem a csatamezőn játszódnak, hanem olyanokat állít elének és idéz, akik a háborúról beszélnek: Hofmannsthal és Leopold von Andriant a Háborús Ellátó Hivatalban, Alfred Kerrt embergyűlölő műve, a *Román dal* megírása közben; orvosokat, akik áltudományos állításokkal értekeznek a háború előnyös egészségügyi hatásairól, papokat, akik a háború mellett prédikálnak, hivatalnokokat, akik haditörvényeket olvasnak fel. A dráma minden „felvonása” egy, a bécsi Ringen játszódó jelenettel kezdődik, amely föl-fedi a „szövegek” eredetét. Az újságárusok hangja túlharsogja a sétálók beszélgetését, „különkiadásokat” kínálnak a frontról érkező legújabb jelentésekkel, és dokumentálják, hogy a háború ebben a pillanatban nem más, mint a háborúról érkező hír. A járókelők beszélgetései, amelyekben a háborúval kapcsolatos jellemző magatartások jelennek meg, továbbszövik a híreket, megmutatva, hogy a beszéd vonatkozási tárgya nem a háború, hanem a

háborúról szóló beszámoló. Nem véletlenül fejezik ki magukat Karl Kraus katonái újságokból vett frázisokkal, amikor Alice Schalek hadi tudósítónő az élményeikről kérdezi őket.

Kraus drámája feltárja, hogy a korszak történeti és pszichológiai tapasztalatai nem beszélhetők el a kontingencia rendjében. E mű ugyanakkor más szempontból is fontos lehet számunkra. Dramatikus jelenetek sorából, végtelen körtáncából épül fel, és e jelenetek mindegyike egy-egy katasztrófa előtti határhelyzetet állít színre. Peter Szondi *A modern dráma elmélete 1880–1950* című tanulmányában éppen ebben ragadta meg az egyfelvonásos színmű lényegét. Szondi, aki a dráma alapstruktúráját a jelen idejű interperszonális történésben vélte felismerni, és az interperszonalitást – Lukács Györgynek *A regény elméletében* az idő egységéről tett kijelentésére alapozva – normatív módon abszolutizálta, alapelvének jegyében az egyfelvonásost kizárta a drámaként értelmezhető művek köréből: „A modern egyfelvonásos nem dráma kicsiben, hanem a dráma egy része, amely az egész rangjára emelkedett. Modellje a dramatikus jelenet. Ez azt jelenti, hogy az egyfelvonásosnak csupán a kiindulási pontja, a szituáció közös a drámáéval, a cselekményben azonban nem osztozik vele, amelyben a drámai szereplők elhatározásai megváltoztatják a kiindulási helyzetet és a feloldás végpontjához közelítik.”⁶ Szondi szerint tehát az egyfelvonásos nem az interperszonális kapcsolatokból, hanem a szituációból, pontosabban a katasztrófa előtti határhelyzetből merít.

Szondinak ezt a megfigyelését Füst Milán *A lázadó* című egyfelvonásosa látszólag tökéletesen igazolja. Amikor felmegy a függöny, egy nagy szállodai szobában Sándort, a 34 éves író-t látjuk ágyán, betegségtől kimerülten, amint Olgával, 24 éves feleségével beszélget, a hosszú jelenetet pedig Sándor halál-tusája és halála zárja le. Ha Szondi látéletét elfogadnánk, a műről legfőljebb mint a klasszikus és polgári dramaturgiát dekonstruáló kifejezésforma egyik megnyilvánulásáról beszélhetnénk,⁷ úgy, ahogy ő azt Ibsenről, Csehovról, Strindbergéről, Maeterlinckről és Hauptmannról szólván tette. Anélkül, hogy e helyütt kitérnénk Szondi normatív leírásának kritikájára, érdemes megjegyezni, hogy *A modern dráma elmélete* az interszubsztitívitást elvek, értékek és akaratok olyan tiszta szerkezetű konfliktusaként írja le, amelynek a dialogikus nyelv nem konstruáló, generatív tényezője, csupán önmagában szükségszerűen kontingens, kifejező közege. A késő modern és a posztmodern dráma horizontjáról visszatekintve azonban úgy tűnik, hogy a naturalizmus utáni európai színház szakított a nyelvnek ezzel a szemléletével, és Szondi ezt a szakítást élte meg a klasszikus dráma kiüttalan válságaként. Kísérletének sikertelensége arra is felhívja a figyelmet, hogy e kor jelentős drámai alkotásai közül sok újraértelmezi, átírja az általa állandóként kezelt műfaji kategóriákat, holott ezek poétikai konstrukciója többnyire csak az egyes szövegekben határozható meg.

Füst Milán néhány megszakítás nélkül egymáshoz kapcsolódó jelenetből felépülő egyfelvonásosai a teret és az időt reális egységként kezelik. Értelmességük mégsem a hely, az idő, a cselekmény és a jellem hagyományos kategóriáin keresztül nyílik meg, a történés, amelyet a színpadon látunk, elsősorban a játshmákban aktualizálódó,⁸ tökéletesen soha meg nem értett nyelvi viszonyokban bontakozik ki. Amíg a *Júlia kisasszony*ból idézett párbeszéd megszólalásai a kontingencia retorikai alakzatainak segítségével úgy egészítették ki vagy ismételték meg egymást, hogy a szekvencia egésze szimmetrikus befejezettséget sugallt, addig *A lázadónak* már a nyitánya is a nemértés, a szándékos félreértés játshmáiba vezeti be a nézőt, illetve az olvasót:

SÁNDOR (*már őszülő fej, – a betegségtől kimerült, sápadt, de igen értelmes arc, halkan*): Olga!

OLGA (*fiatalos, gyerekes teremtés, szép kis babaarc, vékonyka termet. – Felnéz az írásból*).

SÁNDOR: Mondd, mit is mondott a doktor?... Hány köbcentiméter levegőre van az embernek szüksége?...

OLGA: Már nem emlékszem. (*Tovább ír.*)

SÁNDOR: És mit mondott?... (*Megfordult fektében, – nyögve sóhajt.*)

OLGA (*felnéz*): Rosszul vagy?...

SÁNDOR: Nem... Sőt talán... azt mondhatnám, hogy ma jobban vagyok... (*Szünet.*) Ha nem szégyellném magam... De ne neved ki... Éhes vagyok...

OLGA (*szórakozottan, örömmel*): Na látod! (*Csenget. – Aztán visszaül és tovább ír.*)

SÁNDOR: Talán egy kávét...

OLGA: Borlevest!

SÁNDOR (*kissé elborul az arca. Halkan*): Jó.

OLGA (*az ajtóban megjelenő pincérhez*): Borlevest! (*Tovább ír.*)

Strindbergnél a szöveg elemi szintjein is zárt értelmi egészet alkot, Füstnél kiegyensúlyozott harmóniák sosem születhetnek meg, és éppen ennek lehetetlensége tartja mozgásban a nyelvet. A megszólalások nála folyamatosan kibillentik egymást, emocionális tartalmuk sosem tisztázott, jelentésük ellenőrizhetetlenné válik az interszónális viszonyok bonyolult kettős kötései közepette. Így a konstatív és a performatív megnyilatkozások is önmaguk kétes, csapdaszerű voltára utalnak. Sándor és fiatal felesége, Olga kapcsolatát az asszony nővéréhez, Tini mamához fűződő tisztázatlan szeretetük-gyűlöletük uralja: Sándor egykor talán szerelmes volt belé, mostanra azonban meg szeretne szabadulni árnyékától és Olga felé fordulna, aki azonban Tini mamát mintegy anya-figuraként állítja maga fölé, ezzel infantilizálva saját magát, az asszonyi szerepre tökéletesen alkalmatlanul. Olga és Sándor párbeszédének állításait mindenekelőtt egy név, Tini mama neve, és a *halál* szó elhangzása változtatja csapdává. Mindez azt is jelenti, hogy *A lázadónak* a nyelvi játshmák nem a másik legyőzésére irányulnak, mint a *Boldogtalanok*-ban, hanem mintegy kényszeresen egyre inkább elmélyítik az interszubbjektív nyelvi viszonyoknak azt a zavarát, amely felszámolja a hagyományos érte-

lemben vett individualitás kialakulásának vagy újrateremtődésének lehetőségét. A párbeszéddek passzázsai mintegy stációról stációra, vagy inkább csapdáról csapdára vezetnek be egyre mélyebben a nyelv és a kapcsolatok kibillentettségének útvesztőjébe. Jó példa erre az imént idézett dialógust követő rész, majd egy később hozzákapcsolódó párbeszédészlet:

SÁNDOR (*bágyadtan*): Tulajdonképpen... kinek írsz?

OLGA: Tini mamának... (*Szünet.*) Se' nem ír, se' nem jön... Azt se' tudom, mi van vele...

SÁNDOR (*ingerülten*): Olyan kíváncsi vagy, hogy mi van vele?... (*Kérlelve*): Hagyd már el, az Isten áldjon meg... Még most sem volt elég a Tini mamából?...

OLGA (*kissé hevesen*): De én már nem bírom!... (*Szünet. – Eltűnődve*) Hát már nem szereted a Tini mamát?...

SÁNDOR: Kit?

OLGA: A Tini mamát?...

SÁNDOR (*hűvösen*): Nem tudom... (*Szünet. – Ingerülten*): Mondd... az egész mindenség tőle függ?...

OLGA (*kelletlen mosolyog*): És nem is szeretted?

SÁNDOR (*ugyanúgy*): Nem tudom. (*Szünet.*) És mit írsz neki?... (*Szünet.*) Mondd egész őszintén, mit írsz neki? Hogy meg fogok halni...

OLGA (*szórakozottan*): Ne beszélj ilyen csacsiságokat... (*Tovább ír.*)

SÁNDOR: Különben... Akár írhatnád azt is... Őh – hiszen te nagyon jól tudod!...

OLGA (*szórakozottan*): Némely ember... miket beszél össze... (*Tovább ír.*)

[...]

SÁNDOR (*bágyadtan*): Te Olga! Olga, ide figyelj!... Azt hiszed, én nem tudom, hogy te mindenkinek két levelet írsz... Hohó! Engem nem lehet becsapni! (*Szünet.*) Az egyikben egész mást írsz, mint a másokban... Ugye? Az egyiket feladod, a másikat meg felolvasod... Ugye?... Nahát, csak azt akarom veled közölni, hogy én ezt nagyon jól tudom, drágám... Mert én nem vagyok olyan ostoba, tudod... És nem is alszom mindig... Én mindent nagyon jól látok... (*Szünet.*) De most aztán tudni akarom, hogy mit írtál a Tini mamának... Tessék szépen felolvasni nekem...

OLGA (*veszi a levelet, egy pillanatnyi csend*).

SÁNDOR: De, – melyiket olvasod?

OLGA (*olvas*): Tini mama, – drága Tini mama, jöjjön, mert már nem bírom...

SÁNDOR: Hm... Már nem bírod!...

OLGA (*olvas*): Sándor folyton a halálról beszél...

SÁNDOR (*révedezve*): Ez igaz.

Füst Milán *Boldogtalanok* című drámájában, majd öt évvel később írott egyfelvonásosában, *A lázadóban* olyan nyelvi tapasztalat alakítja az interszónális kapcsolatokat, amely a naturalista színház referencialitásában nem kapott helyet, és amelynek drámatörténeti előzményei leginkább Csehov műveiben kereshetők. De amíg Csehovnál többnyire maga a szituáció bizonyul olyan csapdának, amelyből az élet reális terében nincsen kilépés, addig Füstnél a nyelv, illetve a folyton cselező szövegek működnek ilyen módon. A cse-

lek üres helyei számos esetben kitöltetlenek maradnak, így a drámai szöveg az olvasót, illetve a nézőt is bevonja a kettős kötések tisztázhatatlan játékába. E jelenség mintája az az eset, amikor Olga megimádkoztatja Sándort, akinek minden igyekezte ellenére sem sikerül kitérnie ez elől. Olga azt mondja, nem muszáj a Miatyánkot imádkozniuk, majd miután Sándor engedelmesen keresztet vet, belekezd a Hiszekegybe. Amikor azonban Olga odáig ér az előimádkozásban, hogy „és Jézus Krisztusban”, Sándor feltápáskodik, és nem mondja tovább felesége után az ima szövegét. A csapdahelyzet ekkor színpadszerű akciókban is megmutatkozik:

OLGA: Mit csinálsz?

SÁNDOR (*sötétén*): Fel akarok kelni...

OLGA (*erőszakos indulattal*): Nem szabad!... (*A két vállánál lenyomja.*)

SÁNDOR (*magán kívül*): Eressz! (*Nagy nehezen feláll és néhány bizonytalan lépést tesz.*)

OLGA (*rámered*): Mit csinálsz?

SÁNDOR (*sötétén, fojtva*): Kimegyek!... (*Acsarkodó indulattal*): Meg akarok tőled szabadulni!...

A közös imádkozás, a szavak visszhangszerű megismétlése Olga szempontjából a nyelvi találkozás lehetőségét ígéri, ám kínzásnak bizonyul. Ugyanakkor a diszkordáns dialógus üresen hagyja annak megválaszolását, miért elfogadhatóbb Sándor számára a Hiszekegy, mint a Miatyánk, és miért éppen Jézus Krisztus nevének említése vált ki belőle indulatos szabadulási reakciót. E nyelvi mozgások *A lázadó*ban szükségszerűen sodródnak a halál, a szabadulás egyedüli lehetősége felé. (Sándor a halálát megelőző pillanatban önkívületében ugyanúgy „néhány merev lépést tesz”, mint az imádkozást követő jelenetben, és mintegy megismétli korábbi szavait: „Én most elmegegyek... Én most el akarok menni...”) A naturalizmus utáni modern európai drámában a nyelv nem kifejezője a személyiségnek, hanem az a szüntelen mozgásban lévő közeg, amely lehetségessé, vagy éppen lehetetlenné teszi a személyesség kialakulását. *A lázadó* diszkordáns nyelvisége, amelynek szólamai folyamatosan cseleket vetnek és csapdákat állítanak egymásnak, az individualizációra csupán a halálba való kilépés által kínál módot. Így a mű a cselekmény, a jellem és a drámai konfliktus hagyományos kategóriáinak kiiktatásával a nyelvben értelmezi újra a halál felől irányított tragikus lét klasszikus alakzatát. Az a szereplő azonban, akinek szólama kapcsolatot tart a szabadulást jelentő halál tapasztalatával, meglepő módon a hellenisztikus komédia alazonjának mintáját követi. A halálközelséget Sándor figurájában az utolsó pillanatig minden szereplő – kíméletből – komolytalanul kezeli, a szabadulás imént idézett kísérleteit is visszajukra fordítva, és e játékba ő maga is belemegy. Sándort úgy kezelik, mint egy ostoba fickót, vele szemben a család többi tagja az eiron alakmintáját követve viselkedik, még a halálos kórok egyetlen igazi csodaszerét, a kutyazsirt is ismerik:

TINI MAMA (*letette holmiját, – miközben Olga blúzált kapcsolja*): Szervusz Sándorka!... Rám se nézel? – Hát hogy is vagy angyalom?... Most aztán igazán nem ismerem ki magamat nálatok... Úgy látszik – egész jól vagy... Nem?...

SÁNDOR (*tompán, – mintegy a sírból*): Köszönöm, – nagyszerűen...

TINI MAMA (*igen élénken*): Persze... persze... ahogy ismerlek, – szeretsz egy kicsit lustálkodni... De most aztán igazán alaposan kipihenhetted magad... Hallod-e? (*Az ujjain számol*): Március... Április... Május... Június... Hatodik hónapja... Nem kelnél már fel egy kicsit, – szentem?...

De amint a klasszikus hagyományban lenni szokott, a halál valóságának perspektívájából bebizonyosodik, hogy valójában az alazon az, aki tisztán lát, míg az eiron agyafúrtsága nem más, mint az igazság elől menekülő kóklерkedés. A *lázadóban* a halál tapasztalata az, ami az alazon és az eiron viszonyát ellenkezőjére fordítja. Sándor (aki író) egyfelől a halál valóságát állítja szembe a halált valótlanságként elfeledtetni próbáló beszédek méltatlanságával, másrészt az élet képtelenségét azzal a tragikus fikcióval, amely az életet a halál perspektívájából fenségesnek mutatja. Az ironikus ember klasszikus, szókratészi példája, amint arra egy helyütt Nietzsche utal,⁹ egyszersmind játékba hozva a transzcendentális buffanéria alakzatát, éppen az alazon mintáját követi, amely a bolondság bölcsességére csupán az ember halandóságának nézőpontjából derít fényt. Az iróniának ez a tapasztalata nyilvánul meg Sándornak az írásra, a feljegyzésre vonatkozó megjegyzésében: „Mégis csak furcsa, hogy én egy cseppet sem félek!... (*Legyint a kezével. Tétován*): Mit félek... Mindenkinek muszáj ezen a... ezen az ostoba, hiábavaló csodán átesni... (*Szünet*). Látod, ezt felírhatod... Olga!... Írd ezt fel a naplomba... Azt mondtam: a halál is épp oly hiábavaló csoda, mint az élet...” Mindezek után Sándor a kínzások kölcsönös játékának részeként gúnyosan megkérdezi Olgát, nem vétett-e helyesírási hibát. Ez a jelenet, csakúgy, mint az, amikor Sándor a halálos ágyán azért háborog, mert a felesége rosszul egyezettette az alanyt az állítmánnyal, a parabázis, azaz a kiszólás, a megszakítás nagyszerű példajaként megmutatja, hogy az alazon ironikus megnyilvánulásában a szerepből való kiesés¹⁰ a metafizikus jelentéstulajdonításokat destruáló tisztánlátását szabadítja fel.

De vajon kinek a naplójába jegyezte fel Olga Sándor mondatát? Füst Milán második naplófüzetében ezt a két 1919-re datált megjegyzést olvassuk egymás alatt: „Minden család undorító.”, „Hiábavaló csoda: élet!”¹¹ A Füst Milánról szóló szakirodalom kezdettől fogva tudott arról, hogy a viszonylagos teljességében csak nemrég napvilágot látott *Napló* kitüntetett szerepű a szerző többi művéhez képest. Miközben önreflexív tárgya önmagának, és a szöveget egységesítő funkciójában egyébként rögzíthetetlen szerzői én megkonstruálásában is „alapvető” szerepe van („Szilárdságom alapköve ez a könyv.”¹²), praetextusa, intertextusa, illetve sok esetben paratextusa a különféle műfajú alkotásoknak. Kézenfekvő tehát a *Napló* felől olvasni Füst Milán

műveit, megvalósítva ezzel a szövegközi kapcsolódásokban megnyilvánuló jelentésszóródás tendenciáit.¹³ Itt azonban ennek az ellenkezőjére is mód nyílik. Füst Milán alakjai közül sokan vezetnek naplót. *A mester én vagyok* naplóíró Zsófia doktorkisasszonya feljegyzi, hogy környezetében mások is írnak naplót: a betegek közül például egy „egyszerű nő, aki helyesírást sem ismer”.¹⁴ Ugyancsak feljegyzéseket készít az *Amine emlékezetének* fiktív elbeszélője. *A feleségem története* Störr kapitánya pedig abban a pillanatban „ébred rá eszére”, amikor felesége barátja, Dedin, aki író, valamit feljegyez róla. És hogy milyen nagy hatással volt a kapitányra mindez, mutatja, hogy akkoriban ő is vett magának „egy feljegyzési könyvet”, és abba ezentúl mindenfelét felírt. A feljegyzés a művek pragmatikai dimenziójában mintegy a szövegek titkos paratextusaként van jelen, amely lehetőséget nyújt az ismert alkotások ellenőrizhetetlen újraírására is. Ezt tette meg Darvasi László *Störr kapitány* című írásában, amelyben Dedin alakja a dráma implicit szerzőjének szövegbeli alakmásként tűnik föl, intertextuálisan visszautalva *A feleségem történetében* betöltött szerepére: „Kapitány úr... egyszer megmintázom Önt. Drámát írok...”¹⁵

A *lábadó* esetében azonban a *Napló* pretextuális viszonyulása ellentétébe fordul át: amit Sándor, a haldokló író diktál, bizonytalan helyesírású, fiatal felesége nem csupán az ő naplójába jegyzi föl, hanem, ahogyan leveleit is mindig két – szövegszerűen nem egyező – példányban írja meg, ugyanazt a mondatot kiegészítve feljegyzi a szerző *Naplójába* is. Így *A lábadó* Füst Milán írásművészetének alapvető tropológiai sajátosságát megvalósítva a szerzőség funkcióját is bevonja a szövegszerű működés játékaiba; azonosíthatatlanná teszi a korszakban uralkodó produkcióesztétika kategóriáit. A drámának ez a részlete a kettős írás fiktív történetébe vonja a *Naplót* mint művet, elhatárolhatatlanná téve ezzel a regény és a napló műfaját, hiszen a szerzőség ugyanilyen szétíródásával találkozunk *A mester én vagyok* című regényben, amelynek címe és alcíme (*Egy doktorkisasszony naplójegyzetei*) a kettős írás hasonlóan elkülönülő játékában kínálja a szöveget olvasásra, kizárva azonban a két paratextuális jelölő viszonyának egyértelműsítését. *A lábadóban* és a *Naplóban* két különböző változatban megtalálható mondat ugyanakkor átírása az *Aggok a lakodalmon* prologusában Bohemund szájából elhangzó kijelentésnek, amelyben a „tudatlan”, „vak” élet még a hiábavalóság és a halál tapasztalata ellenében bizonyul csodának: „S tán senki sincsen is ez átkos föld felett, / Ki meghallja e szörnyű szenvedések jajsavát... (Mert meg kell vallanom: vallásos nem vagyok...) / És mégis: ugy-e csuda ez az élet, melyre ébredénk! / S ki tudja: egykor épp ilyen csudára ébredők / Nem folytatjuk-e másutt vak, tudatlan életünk'...”¹⁶ E példa jól mutatja, hogy a funkciók feloldásával Füst Milán életművében a szöveghatárok is elmosódnak, egyetlen hatalmas textuális hálóvá változtatva a drámai, költői és prózai alkotások meglévő és eltűnt változatokban élő univerzumát, amely részleteiben sem ismeri az immanens befejezettséget. Az

olvasás az átírásokat, továbbírt önidézéseket, a kettős írás cseleit követve ad jelentést az intertextualitás működésnek, és így maga az életmű is önmaga olvasójaként (a *Naplóban* kommentátoraként) működik. Ez az a vonása Füst Milán poétikájának, amely a *Nyugat* első nemzedékének, szélesebben a klasszikus modernség kánonján belül leginkább egyedülállónak teszi az íráshoz és az irodalomhoz fűződő viszonyát, és amely a századvég irodalma felől visszatekintve oly hangsúlyosnak mutatkozik. Innen tekintve Osvát Ernő megjegyzése, amellyel *A lázadót* fogadta, olyan alapvető félreértésnek tűnik, amely számára, a szinte apaként, felettes énként félt és tisztelt barát számára, lehetetlenné tette Füst Milán munkáinak közelebbi megértését: „Ha már ilyet megír az ember, – úgy kell megírni, hogy többé, még egyszer egyáltalán ne lehessen megírni, – minden további megírást fölöslegessé tegyen.”¹⁶

Amint arra Osvátnak egy másik észrevétele utal, amelyben szemére vetette Füst Milánnak, hogy Sándor és Tini mama alakját nem eléggé líraian építette ki,¹⁷ ő valami egészen mást, a dráma hagyományos, a szűzsé és a cselekmény felől kibontakozó alakítását kereste barátja munkájában, holott az éppen ezt az alapvetően moralizáló elvárást bontja le „cselekménytelen” egyfelvonásosában. Az a mód, ahogyan a dráma a klasszikus, még Csehov által is betartott tradícióval szakítva az alazon alakját teszi meg főszereplőjéül (ő a lázadó), megfosztja a halált minden fenségességétől, és morális megtisztulás helyett a hazugságból, az élet megalázó méltatlanságából való egzisztenciális szabadulás végső kísérleteként tárja elénk. A halál szabadulása azonban maga sem patetikus, még kevésbé katartikus, nem állítja helyre az értékek világát, nem nyerheti vissza az emberi lét méltóságát, megmarad keserű komédiának, amit mi sem fejez ki jobban, mint hogy a haldokló író azon háborog, hogy felesége rosszul egyeztetni az alanyt az állítmánnyal, miközben annak családja csodás gyógyszer gyanánt kutyazsírral akarja megetetni. Radnóti Zsuzsa hívta fel a figyelmet arra, hogy *A lázadó* a korban szokatlan, sőt még ma is meghökkentő élességgel állítja egymás mellé a komikus és a tragikus nyelvi, dramaturgiai elemeket.¹⁸ Ez a kettős kódolás, amely a jelentések rögzíthetatlenségéért felelős, az ironia alakzatán belül tartja mozgásban az írás játékát.

Közelebb jutunk az alakzat itt konstituálódó drámai alapformájához, ha figyelembe vesszük, hogy a Sándorral szemben álló mindhárom szereplő hangsúlyozottan eljátszik valamit, a halál közelségét igyekszik súlytalanná, komolytalanná tenni, de az alazonnal szemben fellépő három eiron alakmin-tájában kezdettől nyilvánvaló, hogy a halál elvalótlanítása az életet is áttetszően lehetetlen helyzetbe kényszeríti (lásd a 74 éves Papi bolond kurizálását, valamint a kutyazsírhoz való kényszeres ragaszkodást). Az alazon alakja szabadulásával ezt a viszonyt igyekszik átfordítani, és a dramatikai konstrukció is abban érdekelt, hogy a valóságként kezelt halál perspektívájában az élet is visszanyerje komolyságát. E törekvés leginkább Sándor halálának

esztétizálatlan, mai szemmel nézve már-már parodisztikus, ellentétes hatást kiváltó, a kor színpadi ízlése számára azonban annál megdöbbentőbb megjelenítésében fejeződik ki. A halál itt a legkevésbé sem olyan valótlan, amelyet az élet szelleme változtat azzá:

SÁNDOR (*vérbeborult arccal – elhárító mozdulatot tesz, – akadozva*): Sé-tál-ni... (*Teli szájjal, – agógóva*): Olga, – valami van velem... (*Egy vékony vérsáv önti el szájából ruháját. – Mohón*): Nézd – vér!... (*Ujjaival tapogatja a vért*): Lá-á-tod?...

TINI MAMA (*lábai elgyengülnek, – egy székre roskad*).

OLGA (*iszonyatában eltakarja arcát, – térdre rogy és a földre borul, – magán kívül*): Jézus segíts!...

SÁNDOR (*delíriumban, – siránkozva*): Anyikám!... Nagy bajban vagyok!... (*Köpköd, – körül-néz*): Anyikám, – hát gyere, – nagy bajban vagyok!... (*Leül az asztal melletti szék-re és az asztalra dönti a fejét.*)

Így juttatja el Sándor alakját a dramatikai konstrukció a kettős írás tiszta drámai formájához, a halál és az élet kettős írásához. Amíg Olga, Tini mama és Papi szólamában, azaz az eiron alakmintájának három különböző megvalósulásában az élet szelleme átváltoztatja és kizárja a valóság köréből a halál realitását, az alazon alakmintáját követő Sándor szerepében a halál és az élet valóságként áll egymással szemben:

SÁNDOR (*fájdalmasan*): Nézd gyermekem... Hiszen muszáj már egyszer komolyan is beszélni a dologról...

OLGA (*irtózva*): Nem!... Nem akarok!...

SÁNDOR (*igen fájdalmasra torzult arccal*): Hát azt akarod, hogy el se' búcsúzzam tőled?...

OLGA (*sikolt*): Ne... be-szélj... (*Szünet.*)

SÁNDOR (*eltűnődve*): Hát – hiába!... Akárhogy is: – nem lehet!... Nincs elég erőm... A végén: – muszáj egyedül maradni... (*Szünet. – Határozottan*): Olga, fiam, – a naplómra nagyon vigyázz és ne add oda senkinek... Majd jönnek érte...

OLGA (*hangtalanul rázkódik és még jobban összegubózik*).

SÁNDOR: És... mindenesetre el akarok neked még valamit mondani. (*Szünet. – Nehezen*): Oly furcsa érzésem volt ebben a pillanatban... Olga fiam!... (*Töprengve*): Különös!... Egészen furcsa!... Mintha leugranék valami magasságból és... és nem én esnék lefelé... hanem a földet dobna valaki felém...

A kettős írás ironikus mozgása, amelynek mintázata kezdetben abban a gnómában nyilvánult meg, amelyet Sándor diktált naplójába feleségének, itt a haldokló író furcsa látomásában, illetve abban a várokozásában ölt allegorikus formát, hogy a naplóért majd el fog jönni valaki. Az imént idézett párbeszéd zárómondata, amely Sándor haláltapasztalatáról számol be, nem egyszerűen a mozgásokat cseréli fel, hanem a cserét az „én” és a „valaki” elbizonytalanító játékába vonva a mélybe hullásnak a halál tradicionális allegóriájaként feltáru-
ló képét is úgy fordítja át inverzébe, hogy ezáltal egymásra vonatkoztatva a halál és az élet is olyan új jelentést kap, amely nem engedi

meg egyik valótlanná tételét sem. E mondat szerint a halálban az ember nem valami mélységbe hull alá, hanem a föld közelít hozzá. Csábító az a lehetőség, hogy az allegória jelentését a közönsnek látszó képi logikát követve a heideggeri filozófia, mindenekelőtt *A lázadónál* nyolc évvel később megjelent *Lét és idő*, valamint *A műalkotás eredetének* metafizikakritikájához közelítve alkossuk meg, és ezzel Füst Milán műveinek értelmezését – Kis Pintér Imréhez hasonlóan – a jelenvaló lét belevetett kivételülésének fenomenológiai bázisán folytassuk. De amint arra Gadamer felhívta a figyelmet, az önmagát a létező közepette fellelő egzisztencia diszpozícióként felfogott határtapasztalatától „nem vezet út az olyan fogalmakhoz, mint a föld”,¹⁹ amely a műalkotás létmeghatározottságáról beszél. Inkább abból érdemes kiindulnunk, hogy a kettős írás alakzatában a mozgások felcserélődhetnek, ami nem fordítja át egymásba a halál és az élet valóságát, csupán az ironia dinamikájából következően mást mond róluk, mint amit megszoktunk. Hogyha a halál, illetve a halandóság az az alap, amelyen az élet áll, az élet számára többé nem veszélyként jelenik meg a mulandóság, hanem, miközben maga „hiábavaló csodaként” mutatkozik meg, olyan kényszerítő tapasztalatként, amely kapitulációra kényszeríti az eiron alakmintái által képviselt elvárásokat, amelyek a halál fiktív, valótlán szemléletéből fakadtak. A kettős írás alakzata Füst Milán egyfelvonásosában, azáltal, hogy az alazon vált a mű lázadó hőisévé, (egyszerre elméletként és tapasztalatként²⁰) szóhoz juttatja és visszahelyezi alapvető pozíciójába azt, amit a valóságból nem sikerülhet teljesen valótlanná, fiktívvé tenni: a halált.

Amikor tehát Sándor szavainak lejegyzője, Olga, kihagyja a mondatból a halált, és csupán annyit ír, hogy „Hiábavaló csoda: élet.”, nem feledtetni el és nem akarja valótlanná tenni a halált, éppen ellenkezőleg, folytatja az ironia mozgását, megszólaltatva ezzel a mű alaphangját. Amíg Sándor kijelentése a halált és az életet hasonlóknak mutatja („a halál is épp oly hiábavaló csoda, mint az élet”), és megengedi mindkettő fiktivitásként való szemléletét, addig Olga kivonja a halált ebből a mozgásból, és olyan alappá változtatja, amely a kijelentés szintaktikai rendjét megfordítva a mondat korábbi jelentését lebontva újat kölcsönöz neki: a halál és az élet immár nem szemben álló nagyságok, a halál valóságos tapasztalata a hozzá való közelítés során mindinkább látni engedi azt a hiábavaló csodát, amely belőle fakad. Az ironia itt érvényesülő alakzata lebontja a halálnak azokat a metafizikus jelentéseit, amelyeket az élettel való szembeállításából bontakoztatott ki a nyugati gondolkodás, és olyan írásként értelmezi, amellyel szemben semmilyen allegorézis nem játszhatja ki az „élet” jelentéseit. Mert amint láttuk, az írás nem zárul le a halál tapasztalatában, hanem éppen ezáltal nyílik meg az időben: Sándor azzal bízta a naplóját Olgára, aki maga is szerzője a szövegnek, hogy őrizze meg, mert egyszer majd eljönnek érte.

A kettős írás iróniájának mozgása, amely Füst Milán egyfelvonásosában a halál és az élet kapcsolatát alakítja, magára a dráma műfajára vonatkozó jelentéseit is látni engedi, ha kapcsolatba hozzuk a „kritikai aktus” benjamin fogalmával, amely Paul de Man számára is oly fontos volt az iróniában rejlő radikális tagadás feltárá erejének megmutatásakor. Walter Benjamin *A művészetkritika fogalma a német romantikában* lapjain a forma ironizálását²¹ olyan módszeres demisztifikációként és destrukcióként írja le, amely az egyedi és ily módon korlátozott művet a „mű teljes objektivitásához”, tökéletes ideáljához közelíti, amely tehát „egy építményt annak lerombolása által hoz létre”. Paul de Man az iróniának ebből a fogalmára hivatkozva helyezi vissza jogaiba a meg-nem-értés tapasztalatát.²²

De Man, aki e tapasztalatában a parabázis felszámolhatatlan hatásaihoz köti az irónia határátlépő szerepét, így nyilatkozott egy vele nem sokkal halála előtt készített beszélgetésben: „Az irónia éppen akkor lép fel, amikor az öntudat elveszíti önmaga fölötti kontrollját. Számomra legalábbis, ahogy erről gondolkodom, az irónia nem az öntudat alakzata. Törés, megszakítás, szakadás. Az a pillanat, amikor elvész az önkontroll, mégpedig nemcsak a szerző, hanem az olvasó oldaláról is.”²³ A beszélgetés későbbi részében Paul de Man igyekezete arra irányul, hogy elhatárolja magát Cleanth Brooks Wordsworth-értelmezésétől és vele az új kritika iróniaértelmezésétől, amely az iróniát trópusnak, a beszéd alakzatának tekinti, míg ő az irodalom olyan belső jegyének, amely uralhatatlanná teszi a szöveget és kétértelműségeket szabadít el benne („disruption of the single”). Az új kritika esztéta értelmezésétől való megkülönböztetés kényszere, amit a beszélgetésben az a megjegyzés foglal össze, hogy „az ember nem lehet »egy kicsit« ironikus”,²⁴ megakadályozza Paul de Man abban, hogy elég figyelmet fordítson az általa szétbontásként, Benjamin által destrukcióként leírt dinamikának a formát újjáteremtő mozzanatára. Mindezt nem szükséges Benjaminhoz hasonlóan dialektikus logikai szerkezetként elgondolnunk, inkább történetileg, ezúttal egy műfaj formahagyományán belül érdemes ezt megtennünk.

A forma ironizálásának aktusa természetesen nem magában az egyfelvonásosban mint drámai műfajban érhető tetten, amelyet Peter Szondi eleve ki-rekesztett az interszónális kapcsolatokban meghatározott dráma köréből. Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyeznünk, hogy az egyfelvonásos a modern irodalomban a XVIII. század közepe óta általános elterjedtségnek örvend, tehát a legkevésbé sem a XIX. század végének válságjelensége, mint ahogyan Szondi láttatja. *A lázadó* a halál tapasztalatában ellenkezőjére fordítja az eiron és az alazon hagyományos kapcsolatát, és miközben az alazont teszi meg drámája főhőséül, nem csupán megfosztja a halált attól az elvalótlanító pátoztól, amellyel a tragikus szemlélet moralizálása vagy a lirizáló eszképzizmus misztikába hajló metafizikussága veszi körül, hanem az alexandriai komédia alapszerkezetének megfordítása által új jelentést ad magá-

nak a tragédiának is. A tragédia itt nem a végső sorsvontatkozásnak a halál felől kibontakozó képe, ahogyan Lukács György beszél róla *A tragédia metafizikájában*, hanem a halálnak mint tapasztalatnak a visszahozatala az elvalótlanítás tendenciáival szemben. Azt is mondhatnánk, hogy amíg Lukács szerint „a valódi élet sohasem valóságos, sőt mindig lehetetlen az élet empíriája számára”,²⁵ és a tragédia éppen ezt a lehetetlent hivatott beváltani, addig az ironikus kettős írás mozgása e mondatot úgy írja felül, hogy a halál sohasem valóságos, sőt mindig lehetetlen az élet várakozásai számára, a dráma mégis a haláltapasztalat valóságossá tételét ígéri magában az életben. A csoda, aminek a fiatal Lukács szerint abszolút értelemben egyedül van valósága,²⁶ és ami eszerint mindig egyértelmű,²⁷ a kettős írás mozgásában mindig kétértelműnek bizonyul, és mivel maga is az írás természetét ölti, szüntelenül ingadozik a valóság és a valótlanosság között.

Szembetűnő, hogy amikor a hetvenes évek közepén az önmagukat az abszurd és az abszurd utáni nyugat-európai és lengyel színházi kezdeményezések felől újraértelmező magyarországi színházi közösségek játékkultúrájában megjelentek olyan vonások, amelyek radikális elszakadást jeleztek a korábbi realista színjátszás kánonjától, e kísérletek hagyománykeresésük során csakhamar rátaláltak Füst Milán drámáira, a *Boldogtalanok* mellett két egyfelvonásosára, *A lázadóra* és *A zongorára* is. A két egyfelvonásost az ekkoriban új szemléletformákat kialakító Füst Milán-recepció szorosán összekapcsolta, aminek a színházi gyakorlat elébe ment, hiszen 1982-ben Valló Péter rendezésében Budapesten egy estén mutatták be a két darabot. A játékmódoknak ez az alapvető megváltozása Csehov művei, elsősorban a *Három nővér* közvetítésével jutott el Beckett és Ionesco színműveikig, és Füst Milán darabjai ebben a közvetítésben látszottak a magyar drámaírás hagyománya felé is visszaható szerepet játszani. E lehetőség nyomait őrzi Somlyó György recenziója, amelyet a két egyfelvonásos bemutatása nyomán írt: „Csehov világa és dramaturgiája (gondoljunk csak a *Három nővér*ben feljajduló nagy nosztalgia refrénjére), ahogy önmagát megőrizve észrevétlenül átfordul a történelem láthatatlan kerekén Beckett és Ionesco valóságos és színpadi világába; ezt, a korát évtizedekkel megelőző művészi heurekát megszületése után több mint fél évszázaddal a maga csorbíthatatlan átmeneti valójában először »újja-teremteni« a magyar drámaíráshoz mindig mostoha színpadon: akárhogy is, Valló Péter remeklése ez.”²⁸

Ez a közvetítés azonban nem problémamentes. Zsámbéki Gábor, Székely Gábor és Ascher Tamás Csehov-rendezései mindenekelőtt a művek pszichológiai struktúráját igyekeztek feltárni, mégpedig szerepekre bontva, és ezek összhangját a játék tempójának sikeres megválasztásával teremtették meg. E pszichologizáló gondolkodás a játéknyelvek polifóniájában²⁹ jutott következetesen érvényre, és alighanem ez volt az, ami az addigi színházi hagyományok szempontjából radikális kihívást jelentett. Mai szemmel vissza-

tekintve azonban e kezdeményezések annyiban mégis a színjátszás korábbi kánonjaihoz köthetők, amennyiben a szerepekre bontott pszichológiai struktúrán belül a körüljárható, bár sosem egyértelműsített jellemek álltak figyelmének középpontjában. E szemlélet éppen ezért valójában nem találhatta meg fogódzópontjait az abszurd színházban, hiszen ott a szereplők nem hagyományos értelemben vett jellemek, azaz nem az individualitás történetileg meghatározott metonímiái, hanem egy jelentésségében folyamatosan újjáalakuló és jelentéseit kereső tér artikulációi.

Mindez Füst Milán recepciójára is hatással volt. A kettős írás ironikus nyelvi működésében feltárt kérdések *A lázadó* 1982-es bemutatott előadásán a belsővé tett szerepjátszás, azaz a jellem identitástörésének problémájaként nyilvánultak meg.³⁰ *A lázadó* főszereplőjét, Sándort, Radnóti Zsuzsa is hasonlóképpen az „eltévedt polgár”, az egzisztenciális biztonságát elveszített „művész” mintapéldányaként értelmezi.³¹ Az itt vázolt pszichologizáló szemléleteknek *A lázadónál* kétségtelenül jobban megfelel Füst Milán 1925-ben írott egyfelvonásosa, *A zongora*. Erre utalnak a szerzőnek művére utaló naplóbeli feljegyzései is:

„*A zongora*” című darabom: – Hogy micsoda abszurdum jön ki abból, ha az ember szóról-szóra lejegyezné, amit az élet produkál. Az emberek akaratának, véleményeinek megnyilvánulását... – De ez csak a külső téma. A belső téma ez: – örök, olthatatlan, tárgyitalan és meg nem indokolható nosztalgiánk... a vágyakozás megdöbbentő misztériuma. – A vágynak nincs oka, – mi vágyunk, örökké, olthatatlan szenvedelemmel. S ez az érzés aztán valamely primitív lényben valamely tárgy bírása vágyában ölt testet, nyer szimbolikus alakot. – Ez a vágy: mely, megdöbbentő, érthetetlen... S a másik téma: hogy mivé lesz ez az érzésünk: gyengéd, dédelgetett vágyakozásunk a mások kezében.³²

A lázadó és *A zongora* közti legnyilvánvalóbb különbség az, hogy az utóbbinak a Szondi által emlegetett értelemben van cselekménye, azaz nem egy a katasztrófa határán játszódó hosszú jelenet, hanem „dráma kicsiben”.³³ A mű közege, a pesti kispolgári környezet, kedvelt színhelye volt a korabeli komédia- és drámairodalomnak,³⁴ elég, ha Hunyadi Sándor *Bakaruhábjára*, Heltai Jenő *A kis cukrászdájára*, Szép Ernő *Kávécarnokjára*, vagy Molnár Ferenc *Úri divatjára* gondolunk. Ez az a közeg, amelyet Füst Milán legjobban ismert, amelyhez egész érzelmvilága tartozott, és amelytől mindvégig a gyűlölet és az elkötelezettség bonyolult játszmaát játszva menekült.³⁵ *Naplójában* egy helyütt így ír anyjáról és gyerekkoráról:

Anyám éleseszű, ambiciózus, féktelenül nagyralátó asszony. – Mielőtt apám meghalt volna két évig úgyszólván ágyban fekvő beteg volt – s mi már akkor a legnagyobb nyomorban küszködtünk. Konyhában laktunk, a legnagyobb piszokban és nyomorúságban. – Anyám az utcán hangosan sírt és imádkozott, vajha Isten már elvenné „nyakáról nyomorúságát, – ezt a haszontalan embert”: apámat. – Én noha bizonyára nyomasztott ez a

sok baj, – mindezt mégis valahogy átálmodoztam: nem vettem egészen komolyan. Rendetlen gyerek voltam, – a fésűt nem ismertem – s hét éves koromban egyszer csodálkozva hallottam, hogy az emberek vacsorázni szoktak: még akkor nem tudtam, mi a vacsora – s később is a rendes élet egyik legfőbb szimbóluma lett előttem a rendes vacsorázás gondolata. – Apám meghalt: – s nem éreztem halálakor semmit: – erőszakosan jajveszékelttem. – Anyám most ezer forinttal itt állott: – s elkezdett könyörgő útjában magával cipelni, – vézna, beteges gyereket (szembaj, fülbaj, vérszegénység, tüdőgyulladások) – mint a nyomor szimbóluma úgy jajveszékelt s könyörgött. (Jómodú rokonaink rosszak, gőgösek s szégyenlettek minket.) Végre trafikot adtak neki. Ekkor elkezdett reggeli fél hattól esti tizenkettőig dolgozni. S halálra dolgozta magát. Másfél évig az üzlet egy zugában a földön aludtunk, – lakásunk nem volt, – ő félt s gyűjtött. Maga főzött, takarított, vezette az üzletet s ápolt, ha beteg voltam – s mindig beteg voltam. – Cselédet, üzleti segédet nem vett, mert rettenetesen gyanakvó volt, – félt, hogy meglopják. Engem is korán megvádolt evvel – s talán ez volt az oka, hogy kilenc éves koromban egyszer öngyilkossági szándékkal fejbevágtam magam egy leveseskanállal. Éltünk, – a legnagyobb piszokban, szegénységben, – folytonos gyötrelmes félelmek között, hogy konkurens jön, vagy hogy elveszik a kenyeret. Anyám évekig nem volt az utcán: vásárnap is nyitva volt a bolt. Közben, mint-hogy tűrhetetlen természet volt: korán elkezdődtek nagy küzdelmeink: két egymásra utalt ember iszonyú gyűlölködése. – Szegénység, folytonos betegség, kóros nagyravágás – halálos veszekedések: ez volt fiatalságom.³⁶

Az 1925-ben írott *Ákoska* című egyfelvonásos anyafigurája sokban emlékeztet az itt mondottakra, megmutatván a nyelvi játszmák Füst Milán-i drámapoétikájának személyes hátterét. Mindez a pesti kispolgárság közegében játszódó említett drámákkal szemben kiemeli egyfelvonásosainak komor, mély pszichikai törésekről, neurotikus öngyűlöletről, elfojtásokról tanúskodó képét, amely éppen a parabázisok, a *szünet* utasítással vagy három ponttal jelzett sűrű szövegszakadások pillanataiban nyilvánul meg az öntudat számára tökéletesen ellenőrizhetetlenül:

ÁKOSKA: Anyuka – mi az a család?

BRAUNNÉ (*ugyanott*): Nekem kell főzni, mosni – mindent! És pénzt keresni...

ÁKOSKA: Anyuka, mi az a család?

BRAUNNÉ: Hagyj nekem békét! – Veled is épp elég a bajom! (*Felkiált.*) Penészes káposztát! – Hogy én penészes káposztát adok neki...

ÁKOSKA (*nyűgösködve*): De mi az a család?

BRAUNNÉ: Ahol emberek vannak együtt. (*Szünet.*) Mert senki sem olyan szerencsétlen, mint a te anyád... (*Szünet.*) És ezt jól jegyezd meg magadnak... Ha majd felnősz, hogy tudd, mi a dolgod... Mi a kötelességed... (*Felkiált.*) Most ez is odaégett! (*Odacsap valamit. Síró hangon.*) A Krisztus verje meg... Más asszonyok... És én... Mivel vétkeztem, én Istenem!...

ÁKOSKA (*elcsendesedve*): Anyuka – ne sírjon!

BRAUNNÉ: Ne sírjak. – Van nekem, miért... – (*Hirtelen gondol egyet – odafut az asztalhoz.*) Drága egyetlen örömöm! – (*Elveszi a darálót.*) Vigasságom a földön! Madaram! (*Átöleli. Csókolja.*)

Füst Milánnak a tízes évek végén, a húszas évek közepén írott egyfelvonásosai közül kétségtelenül *A zongora* az, amely *A lázadó* és az *Ákoska* parabázisokon alapuló kettős írásának³⁷ drámapoétikájához képest a legközelebb áll a polgári színjáték Szomory Dezső és Heltai Jenő által kialakított dramaturgiájához. A kettős írás mozgása itt a félreértés, az igazság és a hazugság felcserélődésének hagyományos formáját ölti. De a forma ironizálásának köszönhetően a polgári színjátékra utaló mozzanatok a parabázis eseményére vonatkoztatva új jelentést nyernek.

A cselekmény középpontjában egy banalitásában szimbolikus tárgy, illetve egy háromgyerekes asszony mániává hatalmasodó vágya áll: szeretne otthónába egy zongorát, amely körül összegyűjthetné családját, miközben övéi csodálattal hallgatnák játékát. Ritka eset Füst Milán drámáiban, hogy magát a témát is az ironikus szemlélet alakítja, itt mégis ezzel találkozunk, hiszen Johannáról, az asszonyról mellesleg kiderül, hogy nem tud zongorázni. Mégis, hogy pénzt szerezzen, megrágalmazza unokaöccsét – aki nem volt hajlandó neki kölcsönt adni –, hogy hatalmas összeggel³⁸ meglopta. A nagycsalád hisz neki, aminek következtében elszabadul az örület: kitagadás, válóper, vádaskodás követi egymást, mígnem Johanna iszákos férje már azzal fenyegetőzik, hogy kiirtja gyerekeit, feleségét és végül magával is végez. *A zongorában* tehát maga a parabázis válik témává. Az öntudat egy reális, a kortársi befogadó számára jól ismert közegben elveszíti ön maga fölötti kontrollját, az örület eseményei uralhatatlanul áttörnek a józan, ám elfojtásokkal teli kispolgári életvezetés gátjait, megmutatva ezzel e közeg veszélyes törékenységet. E tematika műfaji előzményeit Strindberg 1887-ben és 1888-ban írott egyfelvonásosaiban, *Az apában*, a *Júlia kisasszonyban* és a *Hívőkben* találhatjuk meg, miközben a freudi pszichoanalízis tapasztalataira is gondolhatunk.

A zongora azonban a parabázis eseménysorával szemben is érvényesíti a kettős írás ironikus tendenciáit. A komédia és a tragédia határán mozgó cselekmény éppen a legfenyegetőbb pillanatban fordul át végképp groteszk komédiába,³⁹ és az irónia iróniájának alakzatában látszólag helyreállítva az egyensúlyt, mintegy visszasimítva a parabázis nyomát felszámolja az okozati folytonosság eddigi rendjét, amely a mindennapi világ teljes diszkontinuitásának, az örület és a normalitás kategóriáival megközelíthetetlen sérültségének képét ölti. A mű utolsó jelenetében Mühlstadt Arthur, Johanna részeges férje a gyerekszoba közepén egy konyhakéssel hadonászik, miközben Johanna százéves anyját bezárta a spejzba, hogy nyugodtan végezhesen egész családjával. A jelenet fordulópontja a kettős írás mozgásának nyelvi megjelenéséhez kötődik. Mühlstadt Arthur mintegy a másnapi újságokból idézve, a rendőrségi hírek stílusában, azaz önmagát egy „idegen” nyelv közébe helyezve befejezett eseményként beszéli el, amit megtenni készül: „Mühlstadt Arthur kiirtotta a családját – az egészet. Ez volt a vége a szép családi életnek...” A kettős írás mozgása kitéríti a jelenetet addigi menetéből, és

az egész művet az irónia iróniájának alakzatában alkotja újra. A darab végén Mühlstadt Arthur ugyanazzal a késsel, amellyel az imént fenyegetőzött, hagymát pucol, és mielőtt felesége lehúzza a cipőjét, ásítva annyit mond: „Vigyen el benneteket az ördög”:

JOHANNA: Hogy van szíved... Úristen! Könyörülj mirajtunk... Bejön, mint egy tolvaj a saját otthonába... És megkötözi ezeket a szegény gyerekeket... Mint a bárányokat! Mit vétettek azok! – Úristen! Még mit meg kell érni!

MÜHLSTADT: A te bűneidért!... És eressz te engem... *(Kitépi lábait Johanna öleléséből.)*

JOHANNA *(utánacsúszik a padlón)*: Hát nincs szíved... Nem sajnálsz minket, ártatlanokat? *(Jajgatva sír.)*

MÜHLSTADT *(passzíóval)*: Vigyázz, mert téged is lenyakazlak! *(Feléje hadonász a késsel.)*

JOHANNA *(sikít)*: Segítség! Meg akar ölni!

MÜHLSTADT: Hiába lármázol te!... Nincs cseléd – senki a házban! Az ajtót pedig bezártam! – Végetek van! – Most aztán tisztába jövünk egymással!

JOHANNA *(sírva)*: És senki nincs, aki pártunkra állana...

MÜHLSTADT: Eressz te engem! – *(Ki akarja tépni magát.)*

JOHANNA *(újból sikolt)*: Nem – egy lépést sem tovább... Itt vagyok én – inkább engem...

MÜHLSTADT: Ne sokat kérjél, mert mindjárt rád kerül a sor!... Mühlstadt Arthur kiirtotta a családját – az egészszet. Ez volt a vége a szép családi életnek...

[...]

JOHANNA: Szúrj! – szúrj belém! – itt vagyok! Ha rávisz a lélek... *(Kitárja a keblét.)* De hogy állsz majd meg Isten előtt?... Mert én ártatlan vagyok! – Itt esküszöm neked a gyermekeink ágyacskája előtt! *(Sír.)* Szegény kis ártatlanok... nem tudtok mozdulni, ugye? Mindjárt jövök, kis csibém – mindjárt, csak ne féljetek... Apuka csak bolondoz...

MÜHLSTADT *(megdühödve)*: Én bolondozok neked? *(Felrúgja őt.)*

JOHANNA *(felsikolt)*: Jézus – végünk van!

MÜHLSTADT *(odaroohan az egyik ágyhoz.)*

JOHANNA *(utána veti magát)*: Itt – itt vagyok én! Belém szúrj! Könyörgök!

MÜHLSTADT *(komoran néz le rá a földre. – Feddően)*: Vén tehén!

JOHANNA: Igen, az vagyok... tönkrementem... Elpusztultam... Itt melletted – te érted... És ez a köszönet!

MÜHLSTADT *(gúnyosan)*: Sajnálod – mi? Szeretnél még egy kicsit virágozni... Csakhogy azt már nem lehet... Mert most kivégezlek... És minden el lesz intézve... – ne félj! alaposan!...

JOHANNA *(borúsan)*: Itt a szívem... – nem sajnálok semmit. Érted éltem – kész vagyok meg is halni! – Csak a kicsinyeimet sajnálom...

MÜHLSTADT *(tompán néz maga elé)*: No és a hat millió?

JOHANNA: Itt esküszöm meg neked a gyerekeink ágyánál, hogy ártatlan vagyok. Amivel vádolsz, abban tiszta a lelkem... Nem volt nekem dolgom avval az átkozott Gerővel soha... *(Csendesesen sír.)*

MÜHLSTADT: Jó – mondjuk! – Most pedig mondd el nekem mégegyszer, hogy hogy volt? Utoljára! De ne hazudozzál nekem össze-vissza! – Ez az utolsó kihallgatás. *(Leül egy székre, a kést maga előtt tartja.)*

JOHANNA (*még mindig a földön térdel*): Szépet akartam – jót akartam... Hogy te ne menj mindig azokba a csúf kocsmákba... És, gondoltam – akkor nekem sem kell mozi – semmi... mert én akkor boldog vagyok ebben az életben... És hogy akkor ezek az apróságok is... ezek is boldogok legyenek, ha az édesanyjuk őérettük zongorázik és énekel... És hogy te is... (*Csendesen sír.*)

[...]

MÜHLSTADT (*mogorván*): Adjál valamit...

JOHANNA (*nagy buzgón azonnal teríteni kezd – hideg ételt rak az asztalra egy állványról –, egy perc alatt csinos, kellemes csendéletet varázsol eléje. – közben beszél*): Nézd, ezzel váltalak... Ezt idekészíttettem neked... Kocsonya – az az ilyen csúnya korhelyeknek való... Ki teszi ezt, más asszony? – Az ő uracskáját így kiszolgálni... Szalvéta, minden... Akarsz teát? – (*Hirtelen.*) De mi van a mamámmal?

MÜHLSTADT (*eszik*): Hadd a fenébe! Addig jó nekem, amíg ott van...

JOHANNA (*babusgatva*): Nem – kieresztem, Tutyika édes!... Ugye szabad?

MÜHLSTADT (*parancsolón*): Talán egy kis örööm is lehetne ebből az életből! (*A konyhakést, amely időközben öléből a földre csúszott, felveszi és fiatal hagymát tisztít vele. – A hagymát sóba mártogatja.*) Jó ez a hagyma; egy ilyen keserves éjszaka után...

JOHANNA (*tűnődve áll – szomorkásan*): De ez nem szép... Szegény mama igazán...

MÜHLSTADT (*ráförmed*): Elhallgass nekem!...

JOHANNA: Jó, jó – csak ne haragudjál! (*Szünet.*) Nézd csak, drága Tutyika... Nem szemrehányásképp... De milyen vagy te igazán... És mindig ilyen is voltál... És ez keseríti meg a mi életünket...

MÜHLSTADT: Megint kezded? Nem hagy ülni... Neki fúrni kell...

JOHANNA: Nem – dehogy is... De nézd, Tutyikám – te ilyen vagy! Minél jobban vágyok én valamire – annál jobban ellene vagy...

MÜHLSTADT (*könyörögve*): Hagyjál engem enni... Kérem szépen... ennyi minden embert megillet...

JOHANNA: De mi van abban bűn? Látod, itt most mit szenvedtem miattad, a szeszélyeid miatt... (*Lesüti a szemét.*) Igazán – gondold azt, hogy megint állapotos vagyok... és akkor már nem is szabad ellenkedni – az orvos is tiltja... Mert én éppen úgy vágyom rá... Majd megszakad a szívem utána...

MÜHLSTADT (*tűnődve*): Milyen zavar van mindenütt...

[...]

MÜHLSTADT (*ásít*): Vigyen el benneteket az ördög... (*Szünet.*) Le akarok feküdni.

JOHANNA: Feküdj le, édes... és álmodj gyönyörű szépet! Olyan szépet, amilyen boldog én vagyok! – De mondd, ugye akkor már kiengedhetem a mamámat?

MÜHLSTADT (*szigorúan*): Majd, ha már alszom...

JOHANNA (*megnyugtatóan*): Az csak természetes!

MÜHLSTADT: Gyere, vedd le a cipőmet...

JOHANNA (*letérdel eléje és kifűzi a cipőit. Szünet. – Hirtelen felemeli fejét és belenéz férje szeméibe*): Te drága!... (*Még egy kis szünet, amely alatt Mühlstadt hangosan ásít. Azután:*)

Függöny

Hogy *A zongora* esetében miként ad új jelentést az irónia mozgása a polgári színjátszás klisészerű alakjainak, leginkább talán a nevek alakzatokként való használata mutatja meg. A darabnak abban az előzetes vázlatában, amely Füst Milán naplójában olvasható,⁴⁰ és amely teljes egészében tartalmazza a mű cselekménymenetét, Johanna és Mühlstadt Arthur párosát még Juliskának és Laci bácsinak hívják. A Johanna név eredeti héber jelentése „Jahve könyörül”. Az Újszövetségben így hívják Khúza, Heródes gondviselőjének feleségét, aki más asszonyokkal együtt, miután Jézus kigyógyította őket betegségükből, vagyonukból gondoskodtak róla. Az utolsó jelenetben Johanna szótára retorikailag mindvégig Jézus áldozati halálának toposzait variálja,⁴¹ miközben nevének eredeti jelentésével védi magát és gyerekeit. Nevének etimológiai és topikus meghatározottsága a jelenetbeli első megszólalásában⁴² összekapcsolódik. Johanna esetében, aki bibliai alakmással ellentétben nem ad, hanem hazugsággal próbál kicsalni unokaöccsétől egy „vagyont”, a személyt és annak történetét a névben találkozó jelentések ironikus szétíródása alkotja meg. Johanna vezetéknevként férje nevét viseli. Mühlstadt – e nyilvánvalóan kreált név „szemét-várost”⁴³ jelent. A „szemét” a polgári biztonság perspektívájából nézve mindannak a metonímiája, ami az öntudat kontrolljának megszakadásával, azaz a parabázis által feltárul. A freudi pszichoanalízis sajátos parafrázisaként jegyzi Füst Milán 1920-ban a naplójába:

Analízis: – halljuk, beszéljen az ellenőrzés nélkül való, szabad ember: – s egy szemétkosár ömlik ki minden emberből. Szégyenkezve, undorodva nézi: ez volnék én? Az én drága lelkem?⁴⁴

A név alakzatba vonása, ami a retorika klasszikus szabályai szerint lehetetlen, az irónia mozgásának következtében szertefoszlatja a „szabad ember” kiáradása által láthatóvá váló „saját belső lényegét”, és így a kontigencia végső bázisát is bekapcsolja a szövegiség kettős írásának játékába. Johanna számára a saját neve az, amit a színmű utolsó jelenetében a nyelv performatív aktusaként megvalósít, és mivel vágyának tárgya, a „zongora” mint szimbólum paratextusként az egész mű jelentésségét befolyásolja, e performatív aktus irányítja a referenciális jelentésadás folyamatait. Füst Milán egyfelvonásosait ezért joggal kapcsolhatjuk a nietzschei írásmód tapasztalataihoz, amely a csak referenciális működés teljesíthetlenségét érzékelve felszabadította a nyelv allegorikus mozgásait, felismerve, hogy „a szöveg annak mértékében vonja meg az én-től” az eredet és a szerzőség státusát, „amilyen mértékben a felszabaduló figurativitás” kétirányú mozgása „ön maga metaforikus alakzatává teszi a szöveget”, és helyezi bele a szubjektumot névként e szövegiségbe.⁴⁵

1 L. erről bővebben Az Aggok a lakodal-montól a Boldogtalanokig című tanulmányomat, Jelenkor, 2001, 6, 691–706.

2 FÜST Milán, *Teljes napló*, Bp., Fekete Sas, 1999, I, 436.

3 FÜST Milán, *Teljes napló*, I, 459.

4 Uo.

5 FELEKY Géza, *Az új Hauptmann*, Nyugat, 1911, 4.

6 Peter SZONDI, *Theorie des modernen Dramas 1880–1950*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, 92.

7 KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadás*, Bp., JAK-Kijarat Kiadó, 1998, 107.

8 Erre hívja fel a figyelmet Somlyó György *A lázadóval és A zongorával* kapcsolatban: „...a drámai párbeszéd nem »beszélgetés« és nem »szavalás«: nem az életből »ellessett« mozzanatokot és szavakat kíván – többnyire sikertelenül – utánozni, hanem önálló drámai életet teremteni a színpadon.” SOMLYÓ György, *A legsikertelenebb magyar drámaíró* = Uő, *A költészet ötödik évada*, Bp., Magvető, 1988, 156.

9 „El tudom képzelni, hogy egy ember, akinek valami értékes és sérülékeny rejteget-nivalója van, durván és kereken, mint egy zöld, öreg, nehéz abroncsú boroshordó, guruljon át az életen.” Friedrich NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio COLLI, Berlin, Mazzino Montinari, 1980, V, 58.

10 Paul DE MAN, *Az ironia fogalma = Eszté-tikai ideológia*, Bp., Osiris, 2000, 194–195.

11 FÜST Milán, *Teljes napló*, I, 433.

12 Uo., I, 247.

13 A Füst Milán-olvasás e lehetőségének számos termékeny kezdeményezését tartalmazza SZILÁGYI Judit *Magántörténet – magánytörténet. Füst Milán: Napló* című doktori disszertációja (2000, Szeged).

14 FÜST Milán, *A mester én vagyok*, Bp., Fekete Sas, 1998, 20.

15 DARVASI László, *Störr kapitány*, Alföld, 2000, 8, 22.

16 FÜST Milán, *Teljes napló*, I, 436.

17 Uo.

18 RADNÓTI Zsuzsa, *A próféta színháza*, Pécs, Jelenkor, 1993, 21.

19 Hans-Georg GADAMER, *Bevezetés Heidegger A műalkotás eredete című tanulmányá-*

hoz = Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, Bp., Európa, 1983, 20.

20 Vö. Odo MARQUARD, *A művészet mint antifikció*, Pannonthalmi Szemle, 1998, 3, 100.

21 Walter BENJAMIN, GS, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, I, 84.

22 Paul DE MAN, *i. m.*, 202–203.

23 Robert MOYNIHAN, *Interview with Paul de Man* (introduction by J. Hillis Miller), Yale Review, 73 (1983–84), 580.

24 Uo., 579.

25 LUKÁCS György, *A tragédia metafizikája*. = Uő, *A lélek és a formák*, Bp., Napvilág–Lukács Archívum, 1997, 202.

26 „Isten előtt azonban csakis a csodának van valósága.” Uo., 203.

27 „A tragikus csoda bölcsessége a végekeknek ő bölcsességük. A csoda mindig egyértelmű.” Uo., 211.

28 SOMLYÓ György, *i. m.*, 159. ff.

29 „Ahány színész, annyi stílus? Igen.” PÁLYI András, *Az értelem és a miliáns szellem*. = Uő, *Egy ember kibújik a bőréből*, Bp., Kráter, 1992, 51.

30 „A nagy egyéniség a vergődésben összeroppanva, ezer szikrázó cserépben villan fel: betegsége a világ betegségének kétségbeesett ellenszere is. A nagybeteg és környezete egyaránt játszani kényszerül egymással a kíméletlenül kiüttalan helyzetben: mindig más kell játszania, mint ami ő, de mindig azt is, ami ő, mindig a szerepét és mindig önmagát; mert hiszen a szerepben is kikerülhetetlenül önmagának kell maradnia. A színésznek a sokszorosan kétszeres játékot még eggyel meg kell toldania: a maga színészi játékaival, amelynek ugyancsak valódinak és megjátszottnak kell lennie egyszerre.” SOMLYÓ György, *i. m.*, 157. ff.

31 RADNÓTI Zsuzsa, *i. m.*, 20.

32 FÜST Milán, *Teljes Napló*, II, 128–129.

33 Peter SZONDI, *i. m.*, 92.

34 RADNÓTI Zsuzsa, *i. m.*, 23.

35 „Mindig rettegtem s mindenütt, hogy felismernek, – a régi trafikosiút, aki ott, a Dohány-utcában nyilvános életet élt... a kiszolgáló-asztalon ebédelt s az emberek szeme előtt intézte el kinos ügyeit anyjával... Az utóbbi időben azonban mégis megnyugodtam valamelyest.” FÜST Milán, *Teljes napló*, II, 106.

36 FÜST Milán, *Teljes napló*, I, 467.

37 „Tökéletesen egyszerű munka s én már ezért is nagyon szeretem. Szó sincs róla, hogy szimpla volna, ahogy O. (Osvát) jellemezte, – sőt nagyon is dupla” – jegyezte fel Füst Milán az *Ákoskáról*. FÜST Milán, *Teljes napló*, I, 138.

38 A szöveg hatmillió koronát említ, ami az infláció ellenére is valószínűtlenül sok.

39 „nyálas derűbe” – ahogy Füst Milán írja naplójában. FÜST Milán, *Teljes napló*, II, 128.

40 Uo.

41 „JOHANNA: De mi a vétkem? Mondd legalább, mi a vétkem?

MÜHLSTADT: Még kérdezed? – Bűnös cédaságodat? – Ezek nem az én gyerekeim!

JOHANNA (*sikolt*): Hát kié, Úristen? Ki tisztább, mint én vagyok? Ki tartotta magát tisztában az ura számára?

[...]

JOHANNA: Szúrj! – szúrj belém! – itt vagyok! Ha rávisz a lélek... (*Kitárja a keblét.*) De hogy állsz majd meg Isten előtt?... Mert én ártatlan vagyok! –”

Az utolsó jelenet, amelyben a cédaként gyalázott Johanna kifűzi férje cipőjét, az újszövet-

ségi Magdolna áldozatát idézi, megint csak ironikusan.

42 „Úristen! Könyörülj mirajtunk... Bejön, mint egy tolvaj a saját otthonába... És megköti ezeket a szegény gyerekeket... Mint a bárányokat! Mit vétettek azok! – Úristen! Még mit meg kell érni!”

43 Füst Milán naplójában egy helyütt így idézi gyermekkorának legfőbb színhelyét: „A Dob utca: a boltokból édes és savanyú illatok – szemét az utcán a kirakatok szózott halai közelében; – egy ember az utca pocsolyájában mossa a kezét; egy árús leméri az almát és megvetése jeléül utána a végtelenbe néz el, – egy másik árús így szól a vevőhöz: tessék egy kiló alma; egy kocsi felborúlt: almák a sárban, – szitkozódások, – tehetetlen, kissé undorodó, vagy közömbös arcok állják körül, – korcs alakok. – Sehol sincsenek a városban kutyák – úgy látszik, az emberek megették.” FÜST Milán, *Teljes napló*, I, 406.

44 FÜST Milán, *Teljes napló*, I, 553.

45 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Nietzsche* – 2000, Alföld, 2001, 10, 59.

„...a fojtó állapotból kedves levele mentett meg”

– Schöpflin Aladár és Szekfű Gyula levelezése –

Hogy Schöpflin Aladár és Szekfű Gyula előbb ismeretséget, majd barátságot kötött, szinte természetesnek mondható. Két különböző, ám mégis hasonló személyiség találkozott levelek útján: Schöpflin Aladár a századelő irodalmát megújító csoportosulás (*nyugatosok*) „legkonzervatívabb” szereplője volt (gondoljunk csak arra, hogy a *Vasárnapi Újság* szerkesztőjeként mely szerzőket „kellett” közölnie), Szekfű Gyula viszont a „konzervatív” szemléletű történészek közül a legújítóbb. A józan ítéletű kritikus-irodalomtörténész és a nemzeti ideológiáktól mentes történész kölcsönös tiszteletet érzett a másik iránt, elismerve munkásságának értékeit, és hogy mennyire voltak „együtt-gondolkodók”, arról talán az tanúskodik legjobban, hogy kapcsolatfeltevő első leveleiket egy napon írták meg. Kettejük levelezése tehát párhuzamosan, egy időben indul, hogy aztán változó intenzitással, kisebb-nagyobb megszakításokkal huszonnyolc éven át (1914–1942) folyjon. Az alább közölt huszonkét levél közül az első nyolcat két hónap alatt váltották egymással, levelezésük tehát ekkor folyamatosnak mondható. Ezt követően a „Szekfű-ügy” kapcsán váltottak pár levelet (9–12. sz.), majd kilenc év telt el úgy, hogy nem írtak egymásnak. A szünetnek több magyarázata lehet. Egyrészt a világháború, másrészt hogy nem beszélhetünk kettejük között „klasszikus” értelemben barátságról; leveleiket szakmai okok miatt írták meg, magánéletükről vagy a tudományon kívüli más témákról nem beszéltek bennük. A levelekből azonban kiolvasható egy ezeknél jóval konkrétabb ok is: Schöpflin 1916. május 17-én írott levelében (11. sz.) szakmai „sértődöttségének” adott hangot, amikor arról írt, hogy bár a *nyugatosok*, köztük ő is védtek Szekfűt az Akadémiával szemben, Szekfű is azok közé tartozott, akik „sietnek az ellenfél előtt szabadkozni a mi szolgálatainkért”. S hogy mennyire igaza lehetett a kritikusnak ebben, arra utal a sorban következő levél is (12. sz.): Schöpflin „kiengesztelődött”, s újra a *nyugatosok* sorába hívta a történészt. Mivel Szekfű ezt a felkérést is visszautasíthatta, levélbeli kapcsolatuk kilenc évre megszakadt. Ez időszak alatt azonban jelentős változás történt kettejük kapcsolatában: 1916. december 21-én Schöpflin még magázva szólította meg Szekfűt, viszont a következő levelet 1927. december 17-én már tegező formában írta meg. Bár Schöpflin 1931. május 11-én kelt levele

(16. sz.) szerint személyesen is ismerték egymást, talán fontosabb (de mindenképpen beszédesebb) a köztük kialakult „levélbarátság”: Schöpflin sorra megküldte a történésznek könyveit, aki „viszonzásul” születésnapra köszöntőt (is) írt a kritikusnak. Ezt követően nem beszélhetünk valódi levélváltásról: főképp alkalmi leveleket írtak a másiknak.

Szekfű Gyula 1908–1925 között Bécsben élt. Munkásságában talán ez volt a legmeghatározóbb időszak, hiszen ebbe az intervallumba esett első, nagy port kavarázó és szélsőséges megítélésekkel bíralt könyvének (*A száműzött Rákóczi*, 1913) megjelenése. Fontos időszak volt ez, hiszen „a történetírói program – a múltról írva a jelennek szólni – az 1913-ban írott mű, *A száműzött Rákóczi* vitája nyomán alakult ki”. Szekfű „e vita, annak napi politikai kihatásai nyomán ismeri fel: *a magyar történelem idézése mélyen összefügg a jelen kérdéseivel*. [...] A történelmi kérdések feszegetése tehát a jelen problémáinak feszegetése is.” A történész „ekkor fogalmazza meg a nemzeti hagyomány és függetlenségi harcok viszonyát a magyar történelemben; és ekkor fogalmazza meg *ars historicáját* a történetíró nemzeti hivatásáról. [...] Ekkor válik meggyőződésévé – mint Bécsből írott levelei tanúsítják, hosszú hónapok éjszakáin, magányos poharazgatás közben –, hogy a történetíró fő hivatása a nemzeti sorskérdések kutatása és megváltoztatása”, és ekkor „jelenik meg először Szekfű gondolkodásában, s azután már tudatos elemmé válik: az önkritika, a nemzeti önkritika, [...] hogy rámutasson a nemzeti hibákra, és így jobbjítsa a nemzetet alkotó társadalmat”.¹

Az alább közölt levelek nagy része is ebben az időszakban született. Schöpflin már ekkor, 1914-ben a *Nyugat* munkatársai közé hívta Szekfűt, és „ha bármikor volna számukra írnivalója, mindig nagyon szívesen fogják látni”, írta neki, de maga is érezte, hogy ez nem fog bekövetkezni: „Kétkedem benne, hogy Ön valaha is igénybe vegye ezt a szíves meghívást, s ezt a magam részéről meg is értem. [...] Önnek nem áll érdekében, hogy a súrlódási felületet azzal is nagyobbítsa, hogy egy a hivatalos irodalmi és tudományos körök által proskribált folyóiratba ír. Hogy ez milyen szörnyűséges bűn, azt a magam bőrén tapasztalom úgyszólván napról-napra.” Szekfű Gyula – bár Schöpflin 1917-ben újra kérte – valóban nem lett a *Nyugat* munkatársa, cikket csak egyszer közölt a lapban: az 1939-ben Farkas Gyula és Schöpflin Aladár között kialakult vitához szólt hozzá. A vita, mely az *Asszimiláció és irodalom* címmel folyt a *Nyugatban*, Farkas Gyula *Az asszimiláció és kora a magyar irodalomban* (1939) című kötete kapcsán indult: Schöpflin kritikát írt róla (*Asszimiláció és irodalom*, 1939/I, 281–293.), Farkas válaszolt erre (1939/I, 369–372.), Schöpflin viszont még ugyanebben a számban lezárta a vitát (1939/I, 372–374.). Ezek után szólt hozzá Szekfű a témához *Még egyszer az asszimilációról* című cikkével (1939/II. 1–3.): „Schöpflin nézetei között is akad egykettő, melyet nem tudok magamévá tenni” – írta. Nem értett például egyet azzal, hogy az asszimiláció Schöpflin (és Farkas) szerint nem más, mint lét-

fenntartás, ösztönszerű védekezés. Szekfű elfogadja, hogy az asszimiláció (mint védekezés) oka valóban a közösség létfenntartó akaratára vezethető vissza, viszont ez a védekezés *nem* ösztönszerű, mert „öztönösnek ez a magatartás nem mondható, hiszen lehetetlen elképzelni olyan bolond népet, mely öztönösen, belső szükségéből idegenek kezén hagyja az anyagi, s azután a szellemi élet vezető állásait, azok egész tömegét, s a végén megnyugodva befelé fordul, hiszen az idegenek már magyarul beszélnek és magyar nevet vettek fel! Ösztönszerűség helyett inkább a Schöpflintől másutt említett történelmi kényszerűségről beszélhetnénk, aminthogy az asszimiláció, mondom, történelmi probléma, s ha nem az, akkor líra vagy egyéni élménymagyarázat.”

A *Nyugat* ellenben kritikáival és cikkeivel végigkísérte Szekfű Gyula pályafutását.² Méltatói közül Schöpflin Aladár írt Szekfűről a legtöbbször és a legelismerőbb hangon. Amellett, hogy a *Vasárnapi Újság*ban is ismertette a Rákóczi-könyvet, a *Nyugat*ban is írt róla. Nem mindennapi tudományos indulás Szekfűé, írta, hiszen „most jelent meg az Akadémia kiadásában *A számuízött Rákóczi* címmel egy igen becses könyv, amelyhez érdekességre foghatót már rég nem produkált a magyar történetírás. Szerzője Szekfű Gyula, úgy tudom, fiatal ember, ez az első nagyobb műve, de egyszerre a legkitűnőbb magyar történetírók sorába emelkedett vele” (*Thaly Kálmán revíziója*). Kritikájában megelőlegezte, hogy a könyv nagy vitát fog kiváltani, és valóban: két hónappal később már saját magát is védenie kellett nézetei miatt: fanyar humorral – vagy az ő szavával: malíciával – írt arról, hogy árulónak tartják, mert jót írt Szekfű könyvéről, de hogy hol vétett hibát, jól tudja: „Elkövettem ugyanis azt a könnyelműséget, hogy elolvastam a könyvet, és azután nyilatkoztam róla. Napilapokat író társaim ennél óvatosabbak: ők nem engedik magukat a könyv olvasásától befolyásoltatni: egész függetlenül nyilvánítanak róla ítéletet.” Írta továbbá, hogy „mulatságos volna ez a hajsza Szekfű Gyula és könyve ellen, ha nem volna olyan nagyon csúnya, és ha nem lennének benne veszedelmek szellemi életünk jövője ellen”, mert látja, hogy a Szekfűt ért támadások a történelmi tudomány szabadsága és színvonala ellen folytatott „harc” egyik állomása. A történetírás terén Horváth Mihály, Szalay László és Salamon Ferenc munkásságát tartotta mérvadónak – az ellenkező póluson Thaly Kálmán állt. Maga a vita is többféleképpen ítélt meg, mert „az egész dolog nem volna cseppet sem tragikus, sőt még haszna is volna, amennyiben – mint könyvtárosoktól hallottuk – nagyon előmozdította Szekfű könyvének elterjedését és sok olvasót szerzett neki. De megvan az a veszedelme, hogy elriaszthat és további munkájában megbéníthat egy olyan tudóst, akihez tehetségre, képzettségre és írói készségre foghatót a magyar történetírók fiatalabb generációja aligha tud egyet is felmutatni” (*A Szekfű-ügy*). Cikkének végén tette hozzá, ha Szekfű Gyula mégis tovább dolgozik, és ha a vita tovább folytatódik, minden bizonnyal újra ír „az ügy”-ről. És mert

Szekfű tovább dolgozott és a vita sem ült el körülötte, Schöpflin két évvel később a *Nyugat* hasábjain ismét a történész védelmére kelt: újabb cikkében arról értekezett, hogy a Szekfű-ügy az újságíró-szerkesztő kollégák hibája is, hiszen a hírnek hullámtermészete van, és terjedésének fő okozója nem más, mint a szerkesztőkben élő irigység, hiszen a jó hír üzlet, és Szekfű körül akkoriban forr a levegő, írni kell róla, át kell venni más lapok híreit, de hogy a hírérték nagyobb legyen, hogy a szenzációéhes közönség többet és újabbat kapjon minden más lap tudósításánál, ők is lódítanak/tódítanak egyet rajta, mint a többi szerkesztő; így lesz végül is beláthatatlan „az ügy”. Ironikus aforizmáiban az egész magyar (hivatalos) tudományos életet okolta a Szekfű körül kirobbant botrány miatt, mert „a magyar tudományban fiatal embernek legsúlyosabb handicap-teher a maga lábán járó, bátor tehetség”, és figyelmeztette a Szekfűhöz hasonló kutatókat, hogy vigyázni kell, hiszen „egyszer adott ki az Akadémia egy tehetséges munkát, s mennyi zaj-baj lett belőle. Csak merjen ezután tehetséges ember az Akadémia közelébe kerülni!” (*Aforizmak a Szekfű-ügy körül*). Schöpflin mintha csak megfogadta volna saját tanácsát, sokáig elkerülte az Akadémiát: csak hatvanhat évesen, 1948-ban lett tiszteletbeli tagja az akkorra megváltozott összetételű és szemléletű Akadémiának. (Illetve 1918 végén az ő közreműködésével alapították meg a hivatalos intézményiség ellen/mellett a Vörösmarty Akadémiát, amely kisebb-nagyobb megszakításokkal 1925-ig működött, s melynek Schöpflin a titkára volt.) A *Nyugat*-beli írások azonban nemcsak a Rákóczi-ügy kapcsán születtek: Schöpflin – aki maga is elászi német bevándorló-család leszármazottja volt – 1937-ben egy cikkben reagált egy Szekfű-tanulmányra, amelyben „Szekfű érzékeny szeme előtt egy új nemzetiségi veszedelem fenyegetése tűnik fel a magyar szemhatáron” a korábban asszimilálódott németajkúak részéről. Állítja, hogy ez ellen csak „magyar kultúránk vonzóerejének erősítése bizonyára hatásos ellenszer”, és „néhány Szekfűhöz hasonló erős, öntudatos tudományos egyéniség tehetne ebben legtöbbet” (*Visszanémetesedünk?*).

Schöpflin Aladár tehát hitte és vallotta, hogy a nemzeti kultúra és tudomány, az irodalom és a történelem összefogásával befolyásolhatók akár az aktuális események is. Ennek az összefogásnak a dokumentumait adja kettejük levelezése.³

1.

Schöpflin Aladár – Szekfű Gyulának

Budapest, 1914 II/17.

Igen tisztelt Uram,

a Nyugat szerkesztői arra kértek, kérném fel Önt, hogy írjon a Nyugatnak egy visszaemlékezés-szerű cikket Mika Sándorról, akinek tudtommal tanít-

ványa volt. A Nyugat már Mika halálakor szeretett volna róla cikket közölni, de akkor nem tudták, kitől kérjék, s Önre most Rákóczi-könyve révén terelődött figyelmük, lévén a könyv Mika emlékének ajánlva.

Nem tudom, mai elfoglaltsága és hajlamai mit szólnak ehhez az ajánlathoz, de kérem, tekintse Nyugatabeli barátaimtól a kérelmet, tőlem pedig a közvetítés elvállalását ama figyelem és tetszés jelének, amelyet Rákóczi-könyve köztünk, írók között keltett. Kérem szíves válaszát: vállalkozik-e a cikk megírására, s ha igen, mikorra készülhetne el vele.

Maradtam kiváló tisztelettel

Schöpflin Aladár

Egyetemi Könyvtár. Autográf levél a VU levélpapírján. – *Mika Sándor* (1859–1912): történész; 1895-től az Eötvös-kollégium tanára, itt gyakorolt nagy hatást, főleg kútfőkritikai módszerével és egyetemes történeti távlataival a fiatal történésznemzedékre, például Szekfű Gyulára és Eckhart Ferencre [(1885–1957) jog- és gazdaságtörténész, szerkesztő, Eckhardt Sándor bátyja] – *visszaemlékezés-szerű cikket*: Szekfű nem írta meg – *Rákóczi-könyve*: Sz. Gy.: *A számiűzött Rákóczi*, 1913; a könyv hatalmas visszhangot kiváltó, több évig tartó vitát keltett; ennek lezárásául Szekfű egész kötetet szentelt a kérdésnek: Sz. Gy.: *Mit vétettem én? – Ki gyalázta Rákóczyt*, 1916; Schöpflin háromszor írt ez ügyben: *A számiűzött Rákóczi*, VU, 1914. febr. 1. 95–96., *A Szekfű-ügy*, NY, 1914. I. 500–501., és *Aforizmák a Szekfű-ügy körül*, NY, 1916. I. 503–508. (= Sch. A.: *Válogatott tanulmányok*. Bp., 1967. 118–125.)

2.

Szekfű Gyula – Schöpflin Aladárnak

[Bécs, 1914. febr. 17.]

Igen tisztelt Uram,

a Vasárnapi Újság névtelen cikke után most olvastam a Nyugat Thaly-revisióját. Amilyen váratlan nagy öröm, olyan elégtétel nekem. S mind a ketőért Önnek tartozom hálával; fogadja érte köszöneteimmel együtt meleg kézszorításomat.

Hálálkodási formalitások mellőzésével engedje meg, hogy cikkéből egyetlen momentumot hozzak fel, amely nekem a többi mellett különösen nagy örömet és gyönyörűséget szerzett. Ez a Don Quijote-párhuzam. – Ez a tragikus regény nekem is állandó kedves olvasmányom, – benne az, amit a magyar közönség bohózatosnak, mulattatónak talál, reám nézve is fájdalmas, nekem is szomorú, – én is könnyezve mosolygok rajta, akárcsak néha Molière-en. És hogy Kolléga Úrnak Rákóczi rajza olvasásakor ez a nemes lovag jutott eszébe, ez nekem legnagyobb örömöm, – mert ezt a párhuzamot magam is éreztem, sőt meg is említettem munkámban, ki is szedte a nyomda, – de én, bevallom, a korrigálásnál kitöröltem az illető részeket. – Magam is beláttam, de egyetlen barátom, aki a munka létrejövését mindvégig figye-

lemmel kísérte és tanácsaival támogatott: Horváth János, ő is konstataulta, hogy a magyar publikumban még vajmi kevés embernek van meg az elfogulatlan műveltsége, hogy fel ne akadjon a Rákóczi–Don Quijote-párhuzamon. Így ebben, bevallom, concessiót tettem a közönség hátramaradottságának, amelyet pedig előbbre segíteni és megjavítani kellene mindnyájunknak.

Szívesen teszem ezt a gyónást olyan kritikus előtt, aki úgyis belát a szerző lelkének legmélyebb redőibe is. Talán nem ítélt el a concessióért, de magam sajnálom most, hogy megtettem, mivel látom, hogy mégis vannak, akik nem értettek volna félre.

Ilyen örömeiket köszönök én kritikájának, – s egyúttal ez, a lelki szükséglet, mentsen ki, hogy ennyi hiábavaló fecsegéssel untattam.

Tisztelettel és őszinte hálával híve

Szekfű Gyula

OSZK. Autográf. *a Vasárnapi Újság névtelen cikke után most olvastam a Nyugat Thaly-revisióját*: Thaly Kálmán (1839–1909) történetíró, költő, politikus; saját szerzésű verseit kuruc költészeti-ként adta ki – a róluk támadt vita tisztázta a valódi kuruc költészet sajátosságait; Schöpflin írásai e tárgyról: *A száműzött Rákóczi*, VU, 1914. febr. 1. 95–96., ill. *Thaly Kálmán revíziója*, NY, 1914. I. 183–189.

3.

Szekfű Gyula – Schöpflin Aladárnak (töredék)

[Bécs, 1914. febr. 22.]

[...] beszéd tartásával, amit én elfogadtam, de mindeddig nem tartottam meg, s azt hiszem, még jó sokáig nem is fogok megtartani. Így tehát ez a másfelé való lekötöttségem kényszerít arra, hogy a Nyugat ajánlatát, bármennyire megtisztelőnek is tartom, nagy sajnálattal megköszönjem és el ne fogadhassam.

Igen kérném, szíveskedjék ezt a szerkesztők tudomására hozni. A következőket, hogy egyedül Önnel közlöm, ne vegye barátkozási hajlamnak vagy lelki szeméremhiánynak, – szíves közbenjárásáért tartozom azzal, hogy Önnek egész őszintén feleljek.

Mika Sándor egyénisége és tényleges hatásköre között a legszomorúbb elmentet volt; – az ő igazán tanítói lelke, európai műveltsége, tudományos modernsége és meg nem alkuvó igazságszeretete prevertinálták arra, hogy azt a nyomorúságos, a nemzet lelkétől elszakadt, betűk sivárságába merült valamit, amit történetírásnak neveznek, legalább annyira regenerálja, amennyire ezt az irodalom egyéb fajaiban beütött decadentia megengedné. De 1) beteg teste volt, 2) Magyarországon élt. Így munkásságának eredménye nem egy virágzó iskola, hanem 2-3 kezdő ember, akik még alig csináltak valamit, s

máris ellentétbe kerültek minden hatalmas tényezővel. Mert a viszonyok olyanok, hogy építés csakis a meglévőnek gyökeres megváltoztatása árán lesz lehetséges.

Így ha én őszintén akarnék beszélni emlékéről (s másként nem tudnék), az ő nevét harci lobogónak kellene használnom, amelyet hogy én, egy csöndesen szemlélődő, a távol személytelenségében még inkább elszíntelenedő ember tennék, ez kissé komikus látvány volna. Szomorúbb volna az, hogy pl. a Tört. Társ.-ban azok előtt beszélnék, akik egész életében háttérbe szorították őt, s akikben van annyi (enyhén szólva) savoir vivre, hogy mindenben csatlakoznának az én dicséreteimhez.

Az ő emlékét egyelőre nem tisztelhetem egyébként, mint türelemben és hallgatással. Mert ahol sötétség van, ott bizonyos, hogy megjön a világosság. Lux in tenebris. – Másrészt az én szavamnak most legfőlebb polemikus súlya van; de egyszer ez is másként lesz. Én nem kételkedem az életben.

Szíves elnézését kérem a hivatlan expectoratiókért, amelyek talán mégis bizonyítják őszinte nagyrabecsülésemet, amellyel vagyok Önnek híve

Szekfű Gyula

Bécsben 914 II 22

OSZK. Autográf.

4.

Schöpflin Aladár – Szekfű Gyulának

Budapest, 1914 II/25

Kedves jó Uram!

Két rendbeli szíves sorait köszönöm. Örülök, ha jószándékú harangozásom Önnek örömet szerzett, s legalább ezzel viszonzozhattam azt az élvezetet, melyet könyvének köszönhetek.

A Nyugat szerkesztősége azt izeni, hogy ha bármikor volna számukra írni valója, mindig nagyon szívesen fogják látni. Kétkedem benne, hogy Ön valaha is igénybe vegye ezt a szíves meghívást, s ezt a magam részéről meg is értem. Úgy hallom – többek között Takáts Sándor úr egyik leveléből is azt kell kiolvasnom –, hogy Önnek munkáját s talán azt az egész históriai perspektívát, melyet ez a könyv nyit, bizonyos körök rossz szemmel nézik, s ha nem is nyilvánosan, bántják, s Önnek nem áll érdekében, hogy a súrlódási felületet azzal is nagyobbítsa, hogy egy a hivatalos irodalmi és tudományos körök által proskribált folyóiratba ír. Hogy ez milyen szörnyűséges bűn, azt a magam bőrén tapasztalom úgyszólván napról-napra. Tudósna, aki a mi viszonyaink kötött meg nem élhet munkájának hivatalos támogatása nélkül,

még óvatosabbnak kell lenni, ha nem akarja, hogy légszivattyú harangja alá állítsák és kiszívják felőle a levegőt.

Ha azonban alkalmmal Budapestre jön, kérem, szerezze meg nekem az örömet, hogy megismerkedhessünk.

Szívesen üdvözli igaz híve

Schöpflin Aladár

EK. Autográf levél a VU levélpapírján. A *Nyugat szerkesztősége* azt izeni: Szekfű Gyula csak egyszer publikált a lapban: *Még egyszer az asszimilációról*. NY, 1939. II. 1–3. – *Takáts Sándor* (1860–1932): történész; 1915-ben megjelent kötetét, *A budai pasák magyar nyelvű levelezése* című kiadványt Szekfű Gyulával és Eckhart Ferencsel közösen rendezte sajtó alá.

5.

Schöpflin Aladár – Szekfű Gyulának

Budapest, 1914 III/26

Kedves jó Uram,

nem tudom, mennyire érzékeny ember Ön, de ha csak némileg is az, akkor mostanában bizonyára keserű napjai lehetnek. Ha tisztességes és jóhiszemű emberek rokonszenve némi enyhítésére lehet abban a vad, embertelen és civilizálatlan hajszában, amit most a homályból előbúvó sajtó-skorpiók csinálnak Ön ellen, – akkor kérem, érezzen maga mellett engem is. Sajnáltnám, ha ez a dolog kelleténél jobban bántaná és elkedvetlenítené Önt, mert végeredményben, ha személyének pillanatnyilag árt is, könyvének és gondolatainak használ. Azoknak a támadásaira, akik könyvét elolvasták, máris megjön azok felelete, akik meg akarják ismerni, mielőtt ítélnének róla: úgy hallom, a könyvet úgy veszik, mint akadémiai könyvet még soha. Többször voltam már küzdőtáborban ilyen hajsza ellen, s mindig azt tapasztaltam, hogy a támadás a jó ügynek használ. A becsületesek és értelmesek kisebb hanggal vannak, de mégiscsak az övék a döntés.

Ahhoz a mély tudományos és irodalmi szimpatiahoz, amely könyve olvasásakor bennem Ön iránt ébredt, most épp oly mély emberi szimpatia érkezik Ön iránt. Vegye e sorokat annak tanújeléül, és fogadja jó szívvel. Higgye el, többet ér ez, mint az ordítózó lármája.

Szíves szeretettel üdvözli igaz híve

Schöpflin Aladár

EK. Autográf levél a VU levélpapírján.

6.

Szekfű Gyula – Schöpflin Aladárnak

[Bécs, 1914. ápr. 1.]

Igen tisztelt Uram,

meleg sorai jól estek nekem. Azelőtt érzékeny ember voltam, túlságos érzékeny, akit ez a hajsza tompa érzéketlenségbe ejtett. Azokra a támadásokra nem tudtam érzéseimmel reagálni, – az én skálám határán kívül estek.

Ebből a fojtó állapotból kedves levele mentett meg. Nem tudtam végigolvasni, mert olvasása közben hirtelen rohant meg a történt dolgoknak világos tudata. A nagy nyomorúságra akkor ébredtem, mikor a nagy rokonérzés áramlott felém. Ez a két dolog együtt végtelen melegséget keltett fel bennem, s nyugodtan kezdek a helyzet mérlegeléséhez.

Bizonyára megérti, miért nem írtam én ezt meg rögtön, s miért halogattam köszönetem kifejezését. Jólesett napról-napra meggyőződnöm, hogy az Ön levelében küldött melegség nem fogyatkozhatik meg a legrosszabb hírek hatása alatt sem.

Fogadja férfias kézszorításomat, és engedje meg, hogy baráti érzéssel gondoljak Önre, igaz híve

Szekfű Gyula

Bécs, 914 IV 1.

OSZK. Autográf.

7.

Schöpflin Aladár – Szekfű Gyulának

Budapest, 1914 VI/16

Kedves jó Uram,

kérdésemre a Nyugat szerkesztősége azt felelte, hogy a kérdéses cikket a Nyugat szívesen közölné, ha jól van írva, érdekes a tartalma, és nem politikai irányú. (Az utóbbi azért fontos, mert a Ny. nem politikai lap; nincs is kauciója.) Véglegesen, kötelezőleg akkor nyilatkoznak, ha a kéziratot olvashatták. Szíveskedjék tehát a munkát elküldeni a Nyugat szerkesztőségének (IX. Lónyai utca 18), ők a legnagyobb jóakarattal fogják elintézni.

Szívesen üdvözli igaz híve

Schöpflin Aladár

EK. Autográf levél a Franklin Társulat levélpapírján. *a kérdéses cikket*: Eckhardt Sándor (1890–1969) irodalomtörténész, Eckhart Ferenc öccse; *cikke*: *Az elzüllött francia és a magyar Akadémia*, NY, 1914. II. 40–43.

8.

Szekfű Gyula – Schöpflin Aladárnak

[Bécs, 1914. jún. 17.]

Igen tisztelt Kedves Uram,

Mindkét levelét megkaptam, fogadja értük és szíves fáradozásáért régi köszönetem mellé új köszönetemet. Eckhart [!] Sándor cikkét elküldtem a Nyugat szerkesztőségének. Politika nincs benne, – ahogyan a szerző engem felhatalmazott a cikken változtatni, ugyanúgy felhatalmaztam a szerkesztőséget. A szerző szempontjából most sajnálom, hogy nem küldtem el egyenesen Önnek, hogy a cikk esetleg az Ön szíves korrektúráival jelent volna meg.

A légszivattyú nem is hasonlat, hanem valóság. Egy ideig kissé súlyosan érzem. De azt hiszem, később nem fog ilyen jól működni, mint most, mikor minden szerkesztőség retteg a M-g-ban való kipellengérezéstől. A történeti folyóiratok közül a Századok, mely még januárban hozott tőlem egy cikket, kimondta, hogy a Rák.-ügyben nem ad nekem helyet. (Márciusban ott választmányi tagnak is megválasztottak, most lemondok.) De amint az R.-ügynek vége lesz, egyéb tárgyú cikkeimtől nem zárkoznak el. Azt az egy-egy cikket, amit évenként írni szoktam, ezután is el lehet helyezni. És ezután még kevesebb időm lesz folyóiratok táplálására, mivel szeretnék mielőbb komolyan hozzáfogni valami nagyobb munkához.

Ez lesz az egyetlen nagy elégtétele azokkal szemben, akik azt hiszik és remélik, hogy a mostani botrány engem örök silentiumba taszított. Soká tart, 5-6 évig. Addig csak viselem a közfelháborodást nevemen, – de viselem, szeretettel és hálával élvezem jóembereim, köztük elsősorban az Ön jóindulatát és becsülését is.

Megbocsát ugye, hogy ezzel a fecsegéssel foglalom le idejét?

Szívésségét újra köszönve meleg kézzorítással igaz híve

Szekfű Gyula

Bécs 914 VI 17.

OSZK. Autográf. Eckhart Sándor cikkét: Eckhardt Sándor: *Az elzüllött francia és a magyar Akadémia*, NY, 1914. II. 40–42. – M-g-ban: Magyarország című lap – a Századok... januárban hozott tőlem egy cikket: – Sz. Gy.: *Két historiographus Castaldo erdélyi seregében*. Száz, 1914. jan. 17–33. – Rák.-ügy, R.-ügy: Rákóczi-ügy – valami nagyobb munkához: Szekfű talán *A magyar állam életrajza* című munkájára gondol.

9.

Szekfű Gyula – Schöpflin Aladárnak

[Bécs, 1914?]

Kedves Barátom,

a Nyugat legutóbbi számát elküldtem Anyámnak Fejérvárra.
Fogadja meleg köszönetemet, igaz híve

Szekfű

OSZK. Autográf. a *Nyugat legutóbbi számát*: nem lehet megállapítani, mely számra gondol.

10.

Schöpflin Aladár – Szekfű Gyulának

Budapest, 1916 ápr. 15.

Kedves jó Uram,

védő-iratát olvastam és nem kell mondanom, nagy élvezettel, bár kevés olyan dolog van benne, amit ne tudtam volna magamtól. Itt-ott azt veszem észre, hogy egy-két nap alatt máris hat az emberekre, legalább az intelligensekre és becsületesekre, s alapos zavarba ejtette – mint a Mgból is látni, a Ballagi–Kacziány-táborot.

Nekem az ügy elsősorban pszichológiai tanulságaival érdekes. Annak idején, impulsív és ideges ember lévén, lelkileg átéltem az ön elleni hajsza izgalmait, mintha ellenem ment volna. Azóta még közvetlenebbül, a benső barátság és szoros lelki közösség révén teljesen átéltem és átéreztem egy másik Szekfű-ügyet is, amelyet a most múlt héten Rákosi Jenő csinált Ady és Babits ellen, épp annyi igazsággal és épp oly élénk érzéssel az előfizetés-gyűjtő ügynök mestersége iránt. Hát nekem az ön ügye személyes ügyem. Emellett mintegy tükörben látom benne a mai Magyarország uralkodó erőinek képét. Politikusok butaságát és gonoszságát, nagy közéleti funkcionáriusok gyáva-ságát, becsületes, művelt emberek reszkető meglapulását, sajtó krajcáros szatócs szellemét, újságírók rabszolgaságát stb. stb. Ebben a mai időben, amely állítólag nagy, és állítólag nagy embereket is produkál, nekem Gulliver az aktuális olvasmányom, s ha ráér és kedve van rá, ajánlom újra-elolvasását. Lehet különben, hogy az ön kedély-állapota most nem olyan pesszimisztikus, mint az enyém, talán más nézetei vannak irodalomról és háborúról, mint nekem. Sajnálom, hogy csak írásából ismerem önt, ha személyesen is ismer-ném, megmondanám egy s más olyan megjegyzésemet is ügyére s mai kis

könyvére, melyeket levélben fejtegetni kissé kényes volna, és felettébb hosszúra is nyújtaná ezt az eredetileg egészen rövidnek tervezett üdvözlő levelet.

Örülök, hogy az ügy, úgy látom, nem ártott önnek túlságosan, s főleg nem rendítette meg önbizalmát és saját igazában való hitét. Huszonöt esztendővel ezelőtt rosszabbul járt volna, még élete sem lett volna olyan nagyon biztos. Emlékszik még szegény Pulszky Károly esetére? Ezt is elég közlőrl láttam, mint fiatal egyetemi hallgató. Neki szegénynek kis botlását előbb a zülléssel, aztán az életével kellett megfizetnie. A hajszát a morálnak több látszatával, de épp olyan módszerekkel és épp olyan emberek csinálták. Talán mégis a fejlődés jele, hogy ma ez mégsem lehet, ma mégis talál az üldözött vad legalább némi menedéket. Akad néhány becsületes ember, aki kitart mellette, s hogy, hogy nem, mégse lehet oly könnyen elejteni. Önnek persze az a szerencséje is van, hogy bécsi hivatalban él, – ha például magyar középiskolai tanár volna, ön is a legjobb esetben egy sötét főigazgatói irodában vezethetné az iktatókönyvet. Babits Mihálytól tavaly elvették a történelem-tanítást, mert a Szekfű könyvének első fejezetét olvastatta az órán, – mit csináltak volna Szekfűvel magával? Apponyi oly szépen mondotta pár év előtt: Magyarország a szabadság szigete.

Tehát, még egyszer üdvözlöm önt, és bocsánatot kérek, ha untattam. Az ügyről lehet, hogy írni fogok a Nyugatba, lehet, hogy nem, – kissé rosszul állok most energia dolgában.

Szívesen üdvözlí igaz híve

Schöpflin Aladár

EK. Autográf. védő-iratát: Sz. Gy.: *Mit vétettem én? – Ki gyalázta Rákóczi?*, 1916 – Ballagi-Kacziány-tábort: Ballagi Aladár (1853–1928) történész, Szekfű Gyulával sajtóvitát folytatott a Rákóczi-ügyben, e témájú könyve: *Az igazi Rákóczi*, Bp., 1916; és Kacziány Géza (1856–1939) író, műfordító, publicista, a magyar nacionalista politika függetlenségi változatának egyik, sok éles vitában szereplő képviselője – *egy másik Szekfű-ügyet, melyet...*: Rákosi Jenő a BH-ban 1913–1916 között Dunántúli álnéven *Levelek* című sorozatot írt, melyben konzervatív szemléletével támadta a modern irodalmat képviselőket, így elsősorban Adyt és Babitsot – *Gulliver az aktuális olvasmányom*: Jonathan Swift 1726-ban megjelent műve, a *Gulliver utazásai*; magyarul teljes egészében 1914-ben jelent meg, Karinthy Frigyes fordításában – *mai kis könyvére*: lásd: „védő-iratát” – *Pulszky Károly* (1853–1899): művészettörténész, író, szerkesztő, az Országos Képtár igazgatója; politikai üldöztetése miatt Ausztráliába vándorolt volna ki, de a hajón öngyilkos lett – *Apponyi*: Apponyi Albert (1846–1933): politikus, volt vallás- és közoktatásügyi miniszter.

11.

Schöpflin Aladár – Szekfű Gyulának

Budapest, 1916 V/17

Kedves Barátom,

abban a kérdésben, amely levelének tárgya és célja, sajnálatomra különvéleményt kell bejelentenem. Nem örülök neki, hogy a kérdést Ignotus és mások felvetették; mert fölösleges reklamálásnak tartom, de ha már felvetették, igazat kell nekik a dolog lényegében adnom. Elvégre kik védték Önt? Védte az Akadémia? Védte az egyetem? Védtek a sok pénzzel, mindenféle támogatással, társadalmi szabadalommal élő és visszaélő tudományos társulatok és folyóiratok? Védte-e igazán, bátran az a néhány előkelő úr, akik a világ előtt mint az Ön védője állanak? Az egy Riedlt kivéve egyik sem védte meggyőződésből, csak muszájból, engageáltságból, kelletlenül. Ellenben védték Önt, tőlük telhetőleg, bátran néhány szegény hatalom és társadalmi distinció nélküli emberek, akik maguk is egész pályájukon hasonló harc gépfegyver-tüzében állanak: védte Ignotus a Világban, védte Laczkó Géza a Huszadik Században, védtem én a Nyugatban. S most is az egyetlen orgánusunk, amelyek mernek az Ön védelmének helyt adni, az rossz zsidó szóval progresszívnek nevezett csoport orgánusai. Nem védték meg, csak igyekeztek védeni, az elvi alapon álló emberek természetes ösztöneivel. S ha rosszul esik nekik, hogy Ön, legalábbis sorai között, egy kelletlen mozdulattal lerázza őket magáról, s nem leplezi nagyon irántuk való ellenszenvüket, – ezt én természetesnek tartom. Nem szokatlan ugyan nekünk, hogy akiknek szolgáltatokat teszünk, azok sietnek az ellenfél vagy a közönség előtt szabadkozni a mi szolgálatainkért, de megszokni ezt nehéz. Azt is értem, ha Ön a konzervatív és „hazafias” közönséghez fordulva nem dicsekszik a mi támogatásunkkal, hazafiatlanokéval; ez elvégre taktika dolga; de aki így taktikázik, ne csodálkozzék, ha akadnak, akik játékát kétféle valónak találják némelyek.

Az Ön esete is, mint minden hasonló eset, azt mutatja, hogy a mai Magyarországon tisztességes és őszintén előbbre vinni akaró törekvés csakis a sokat csúfolt, üldözött, agyonrágalmazott u.n. progresszív csoport részéről talál támogatásra, és ha bántják, védelemre, s ma, akárki mit mond, kulturális erkölcs és lelkiismeret csak ott van. Hogy modorban, hangban, gesztusokban az idetartozó emberek nem mindig kellemesek a kényes ízlésnek? Az ő helyzetükben nem fejlődhetik ki kellemes modor és arisztokratikus tónus, – ez a kegyelmes urak dolga. Elvégre a kovász is rosszízű, de a kovász teszi mégis kenyérré a kenyeret. A magyar kenyérnek pedig, akármerre nézek, nem találok más kovászát, mint Jásziékat, Ignotusékat és társaikat. Akármilyen is, de kovász. S ez a felismerés, amelyre két évtized elmélkedése, megfigyelése és tapasztalata vezetett, hozzájuk köt engem is. Világnézetükkel sok ponton

nem egyezem, de legalább van világnézetük és becsületesen ragaszkodnak hozzá. Én nem mehetek B. A.-val, de nem mehetek A. D.-vel sem, akit az én perspektívámból nézve semmi kvalitatív különbség nem választ el B. A.-tól. És nem mehetek sem Rákosi Jenővel, sem Beöthy Zsolttal, sem Szabolcska Mihállyal, – én csak Ignotusszal, Jászival és Adyval tudok menni. Amazoktól elválaszt az érzések, gondolatok, erkölcsi felfogások egész világa, s nincs se jogom, se módom, hogy az adott helyzetben ezeknek nagyon vizsgáljam az orrát.

A háború ebben csak megszilárdít. Nem tudok más eredményre jutni: ezt a háborút a nacionalizmus idézte fel, az összes népek nacionalizmusa, s ezért bennem kipusztult a nacionalizmus utolsó nyoma is, ami még nevelkedésemből megmaradt. Háború és nacionalizmus elleni gondolatot csak az én barátaimnál találok, a magyarság gondolatának új, háború és elnyomás nélküli fogalmazására való törekvést is csak itt, – én hozzájuk állok és velük maradok.

Sajnálom, ha kitűnő emberek, mint Ön is, akiknek gondolkodásuk iránya és lendülete hasonló az enyémhez, nem tudják vagy nem merik e gondolkodásuk konzekvenciáit levonni, olyan okokból, melyeket kicsinyeseknek kell tartanom. A jó törekvések energiája veszít ezzel, az igaz ügy harcosai elaprózódnak.

Ezt meg kellett mondanom, egymáshoz való álláspontjaink tisztázása végett, nyíltan és tárgyilagosan, minden mellékszöve nélkül. Ha, mint ígérte, felkeres, talán szóval jobban megvilágíthatjuk a dolgot.

Egyebekben pedig változatlan tisztelettel üdvözli igaz híve

Schöpflin Aladár

EK. Autográf levél az FT levélpapírján. az egy Riedlt: Riedl Frigyes (1856–1921) irodalomtörténész, esszéista – *védte Ignotus a Világban, védte Laczkó Géza a Huszadik Században, védtem én a Nyugatban*: Ignotus: cikkét nem sikerült megtalálni; Laczkó Géza: *A Rákóczi-irodalom revíziója felé*. HSz, 1916/I. 533–538. ill. uő: *Szekfü és Andrássy Gyula gróf*. HSz, 1915/I. 685–686.; Sch. A.: *Aforizmák a Szekfü-ügy körül*, NY, 1916. I. 503–508 – *Jásziék*: Jászi Oszkár (1875–1957) társadalomtudós, publicista, szerkesztő, politikus, ekkor a HSz szerkesztője – *B. A.-val*: Berzeviczy Albert (1853–1936) politikus, vallás- és közoktatásügyi miniszter, történetíró – *A. D.-vel*: Angyal Dávid (1857–1943) történész, irodalomtörténész – *Rákosi Jenővel*: Rákosi Jenő (1842–1929) író, publicista.

12.

Schöpflin Aladár – Szekfű Gyulának

Budapest, 1917 XII/21

Kedves jó Uram,

közös barátunk, Holub dr. szólt nekem Önnek készülő könyvéről s aggodalmairól a könyv fogadtatását illetőleg. Ami engem illet, szívesen rendelkezésre állok, s mindent meg fogok tenni, amit lehet. Hogy mit lehet, azt most nem tudhatom, mert az a lapok szerkesztősegeitől függ. A mostani papírszűk világban nem könnyű dolog a lapokban elhelyezni valamit, ami nem napi aktualitás, főleg pedig úgy, hogy hamarosan közöljék.

Ezért jónak látnám, ha a könyv megjelenése előtt egy része ismeretessé válnék valamely folyóirat útján. A Nyugatra gondoltam, amely – mint Ignotus-tól erre nézve biztosítást kaptam – szívesen közölné a könyv e célra alkalmas részletét mutatóványképpen. Ha ez Önnek konveninálna, küldje el a kiválasztott részletet vagy nekem, vagy egyenesen Ignotusnak a Ny szerkesztőségében (VI. Vilmos császár út 51. sz.).

Általában mi volna a véleménye arról, ha a Nyugat felajánlaná Önnek a maga nyilvánosságát, ha egy ilyen folyóiratba való mondanivalói találnának lenni? A mondanivalók tartalma dolgában teljes szólásszabadsága volna, a formában és hangnemben is csak az irodalmi színvonal kötné.

Régen egyszer már közvetítettem egy ilyen felhívást, Ön akkor elhárította. Ma talán ez elhárítás okai nem állnak még fenn, vagy nem olyan nyomósak, mint akkor. Mi pedig örömmel fogadnók körünkbe. Ma a Nyugatnak Babits is szerkesztője. Szívesen vonnók körünkbe a fiatalabb tudós-generáció tehetségesebbjeit, s hogy ez eddig kevésbé sikerült, annak éppen az illetők elfogultságából, rossz értesültségéből, vagy más, egyéni okaiból való tartózkodása volt az oka. Nézetem szerint ezt rosszul teszik a köz érdekében, mert az ő közreműködésükkel lehetne legjobban segíteni a Nyugat leggyakrabban szemére vetett hibáin, olyan revuet csinálni belőle, amilyenre szükség van, s rosszul teszik a maguk érdekében, ha többnyire hiányos vagy legalábbis nem elég nyomatékos okokból elzárják maguk elől a munkának és tehetségük érvényesítésének olyan terét, amely önként kínálkozik nekik.

Ignotus egyenesen megkért arra, vegyem Önt rá, hogy írjon a Nyugatba, ha olyan mondanivalója lesz, ami essay-szerű formában elmondható. Várom tehát szíves választát.

Szívesen üdvözli és jó ünnepeket kíván tisztelő híve

Schöpflin Aladár

EK. Autográf levél a VU levélpapírján. Holub dr.: Holub József (1885–1962): történész, ekkor a Magyar Nemzeti Múzeum kézirattárának őrje – készülő könyvéről: talán Szekfű Három nemzedék

című munkájáról van szó – a *Nyugat* felajánlása Önnek a maga nyilvánosságát: Szekfű írásai a NY-ban: lásd az 1914. febr. 25-én keltezett levél jegyzetét. – *Régen egyszer már...*: lásd az 1914. febr. 25-én keltezett levelet.

13.

Schöpflin Aladár – Szekfű Gyulának

Budapest, 1926 XII/17

Kedves Barátom!

Egy nagy szívességre kérlek!

Szükségem volna Perényi Imréné Kanizsai Dorottya életrajzi adatainak lehetőleg tüzetes ismertetésére, de nem tudom, hol találhatom meg a hozzávaló adatokat. Nagyon leköteleznél, ha szíves volnál nekem útbaigazítást adni, ki, mikor, hol írt erről az érdekes magyar nő-alakról, egyáltalán fel van-e dolgozva élete s a mohácsi csatátéren való szereplése kimerítően dolgozva.

Nagyon rég nem láttalak, s ezt őszintén sajnálom. Rendkívül öröömre szolgálna, ha alkalmat adnál, hogy találkozzunk.

Szívesen üdvözlö tisztelő híved

Schöpflin Aladár

EK. Autográf levél az FT levélpapírján. *Perényi Imréné Kanizsai Dorottya* (?–1532 után): Perényi Imre (?–1519) nádor második felesége; a mohácsi csata után fia (Perényi Ferenc püspök) holttestét keresve, saját embereivel temettette el az ütközet halottait.

14.

Schöpflin Aladár – Szekfű Gyulának

Budapest, 1928 május 7

Kedves Barátom,

ha Te azt hiszed, hogy laikus létemre jogom van egy iskolai kérdéshez hozzászólni, s hogy az én írásom méltó arra, hogy a M. Sz. közölje, akkor megadom magamat, és leírom az Eckhardt tanár úr által felvetett témára vonatkozó gondolataimat, s ha az írásommal meg leszek elégedve – ami nem mindig szokott megtörténni, elküldöm neked. E hét folyamán, legkésőbb folyó hó 15-ig elkészülök vele.

Ha ez a terminus neked (sic!) nem felelne meg Neked, légy szíves telefonon értesíteni a Franklinnál, vagy délután a lakásomon. (Int. 526-99)

Szíves szeretettel üdvözlö régi híved

Schöpflin Aladár

OSZK. Autográf levél az FT levélpapírján. *az én írásom*: Sch. A.: *Irodalom és iskola*. MSz, 1928. máj. 170–172. l. – M. Sz.: *Magyar Szemle – Eckhardt tanár úr által felvetett téma*: E. S.: *A magyar nyelv válsága*. MSz, 1928. ápr. 373–375.

15.

Schöpflin Aladár – Szekfű Gyulának

Budapest, 1931 I/30

Kedves Barátom,

Nincs közvetlenül a te ügyedről szó, mégis hozzád fordulok, mert tudom, hogy te teljesen meg fogod érteni azt a megdöbbenést, amellyel a Thallóczy-ügyben hozott ítéletet, s még inkább annak indoklását olvastam. Én Thallóczyt ismertem ugyan, de szorosabb személyi összeköttetésben nem voltam vele. Érdekelt, sőt nála izgatott benne az ember, s ezért pályáját mindig figyelemmel kísértem. Egy ilyen ember ellen hoz ítéletet a magyar bíróság! A tudományos és írói munka természetének és módjainak micsoda ostoba, művelt emberekhez méltatlan elképzelése tarthatja lehetségesnek azt, amivel Thallóczyt és vele téged megrágalmaztak! Ezt végig gondolni is rettenetes.

Neked most már harmadszor van alkalmad tapasztalni a magyar jogász kultúrájának ezt az ijesztő szellemét. De itt most már nem rólad van szó, hanem a magyar tudományról, amelynek becsülete és szabadsága ellen fordul görbe törével a paragrafus. Örömmel olvasom a híradást, hogy Thallóczy régi hívei és tudós társai megmozdulnak erre az ítéletre, – de nem találok ebben a híradásban a tudományos társaságokat. Az Akadémia, amelynek talán mégis feladata volna őrizni a tudomány integritását, a Történelmi Társaság, amely szakmája becsületét kell hogy megtámadottnak lássa, nem szándékoznak megmozdulni? Lehet, hogy megmozdulnak, talán csak az idő volt rövid arra, hogy megmozduljanak, de ha nem mozdulnak meg, akkor kétségbe kellene esni a magyar tudományos szervezetek hivatása felől. Izgatottan várom, csinálnak-e valamit és mit?

Csak azért írom ezeket, hogy valamiképp kifejezést adjak zavaros érzéseimnek, – te vagy az, aki meg fogsz érteni.

Szívesen üdvözlök régi híved és tisztelőd

Schöpflin Aladár

EK. Autográf levél az FT levélpapírján. *a Thallóczy-ügyben*: Thallóczy Lajos (1856–1916) történész, a 1913 és 1916 között a Magyar Történelmi Társulat elnöke. – Egy öreg mérnök – aki állításait hallomásokra alapozta – azzal gyanúsította meg az ekkor már tizenöt éve halott történetírót, hogy Rákóczi emlékét gyalázó levéltári adatokkal „házalt” Budapesten, mivel a maga neve alatt nem merte kiadatni őket. Ezt Szekfű Gyula vállalta el, s ebből született *A száműzött Rákóczi*. (*Rákóczi és Thallóczy*, Pesti Napló, 1931. II. 17. 6.) Ugyanekkor a „Thallóczy Lajos emlékét ápoló baráti kör” nyilatkozatban tiltakozott a vádak ellen.

16.

Schöpflin Aladár – Szekfű Gyulának

Budapest, 1931 V/11

Kedves Barátom,

amint legutóbbi találkozásunkkor megígértem neked, írtam a Nyugatba Horváth János új könyvéről, – tekintettel arra, hogy Babits is készül róla írni, csak egy meghatározott szempontból. Írtam ezenkívül egy cikket a könyvről a Prágai Magyar Hírlapba is, hogy elszakított területen élő magyarjaink is tudomást szerezhessenek róla. A szerkesztőség részéről azzal fordultak hozzám, hogy szeretnének a cikk közlése fejében egy példányt kapni. Ha ez nem volna lehetetlen, akkor kérlek, küldesd el a példányt az én nevemre a Franklinhoz, én el tudom oda juttatni.

Szívesen üdvözlő tisztelő híved

Schöpflin Aladár

OSZK. Autográf levél az FT levélpapírján. *írtam a Nyugatba H. J. új könyvéről*: Sch. A.: *A magyar irodalmi műveltség kezdetei*, NY, 1931. I. 69. – *Babits is készül róla írni*: – *Írtam ezenkívül...*: Babits és Schöpflin cikkét ez eddig nem találtuk.

17.

Szekfű Gyula – Schöpflin Aladárnak

[Bp., 1933. V. 17.]

Kedves Barátom,

melegen köszönöm szíves megemlékezésedet az akadémiai nagydíjról. Bizony ez is úgy jött, mint minden más énhozzám az életben: nehezen, szinte nyilvános botrányok között. De már nem kívánhatom, hogy másként legyen.

Szeretettel gondolok Rád most és mindig, régi tisztelő híved és barátod

Szekfű Gyula

1933 V 17

OSZK. Autográf. *szíves megemlékezésedet...*: nagy valószínűséggel egy eddig ismeretlen levélre utal.

18.

Szekfű Gyula – Schöpflin Aladárnak

[Bp.,] 1937. június 24.

Nagyságos
Schöpflin Aladár író úrnak
Budapest, I.
Attila u. 39.

Igen tisztelt kedves Barátom,

négyheti karlsbadi távollét után asztalomon találtam „Magyar irodalom a XX. században” című legújabb munkád szíves barátsággal megküldött példányát. Engedd meg, hogy meleg köszönetet mondjak érte abban a reményben, hogy minél előbb végigélvezhetem az egész kötetet.

Régi barátsággal és tisztelettel igaz híved

OSZK. Gépelt levél aláírás nélkül.

19.

Szekfű Gyula – Schöpflin Aladárnak

[Bp., 1937. okt. 24.]

Kedves Barátom,

csak most olvastam el a 20. Század magyar irodalmáról szóló nagy munkádat, melyet megtisztelő barátsággal szíves voltál megküldeni, – és most nemcsak ezt a megküldést, hanem az élvezetet és sok-sok tanulságot is meg kell köszönnöm, amit könyved olvasása nyújt. Az irodalom társadalmi háttérét rajzolva nekünk, történészeknek is egészen új, vezető gondolatokat is adtál.

Minden jót kívánva szívesen köszönt régi barátsággal és tisztelettel híved
Szekfű Gyula

OSZK. Autográf. *a 20. Század magyar irodalmáról szóló nagy munkádat*: Sch. A.: *A magyar irodalom története a XX. században*. Bp., 1937.

20.

Szekfű Gyula – Schöpflin Aladárnak

[Bp., 1939. ápr. 13.]

Kedves Barátom,

engedd meg, hogy melegen megköszönjem „Vihar az akváriumban” c. legutóbbi regényed megtisztelő megküldését. Mint laikus olvasó, nem mondhatok róla mást, mint a valóságot: a legnagyobb érdeklődéssel olvastam. – És igen jólesik, hogy gondoltál rám.

Régi tisztelettel és barátsággal köszönt

Szekfű Gyula

1939 IV 13.

OSZK. Autográf.

21.

Szekfű Gyula – Schöpflin Aladárnak

[Bp., 1941. márc. 29.]

Kedves Barátom,

épp most kaptam kézhez Mikszáth-életrajzod szívesen dedikált példányát, – engedd meg, hogy meleg köszönetet mondjak a könyvért, és szíves figyelmédért. Nagy örömöm lesz, amikor olvashatom. Minden jót kíván Neked régi tisztelő híved és barátod

Szekfű Gyula

1941 III 29.

OSZK. Autográf. *Mikszáth-életrajzod*: Sch. A.: Mikszáth Kálmán. Bp., 1941.

22.

Szekfű Gyula – Schöpflin Aladárnak

[Bp., 1942. okt. 4.]

Kedves Barátom,

a hihetetlenbe kénytelen vagyok beletörődni: hogy immár a hetvenedik évbeni vagy, Te a szellem frissességében, hajlékonyságában és az ítélet férfias erejében ötven és hatvanéveseknél sokkal fiatalabb. Engedd meg, hogy a régi

tisztelettel, melynek kezdetei a század elejére nyúlnak vissza, mikor kritikáidat olvastam, s a régi szeretettel, mely folyton nőtt személyes vonatkozásban is, mikor munkáimról mindig oly barátságosan (és tanulságosan) emlékeztél meg, én is szívből minden jót kívánok Neked és sok boldog esztendőt. Régi igaz híved

Szekfű Gyula

942. X 4.

OSZK. Autográf. *munkáimról mindig...*: lásd a bevezető jegyzetét.

1 GLATZ Ferenc, *Történetíró, nemzet, társadalom* = SZEKFŰ Gyula, *Forradalom után*, Bp., Gondolat, 1983, XVI–XX, sajtó alá rend. GLATZ Ferenc.

2 SCHÖPFLIN Aladár hatszor írt a *Nyugatban* Szekfű Gyuláról. Ezek a cikkek időbeli sorrendben a következők: *Thaly Kálmán revíziója* (1914/I. [febr. 1.] 183–189.), *A Szekfű-ügy* (1914/I. [ápr. 1.] 500–502.), *Aforizmák a Szekfű-ügy körül* (1916/I. [máj. 1.] 503–508.), *A magyar állam* (1918/I. [febr. 16.] 336–343.), *Realista történetírás* (1931/I. [márc. 16.] 402–404.), *Visszanémetesedünk?* (1937/II. [aug.] 77–79.). – Rajta kívül a lapban írt még Szekfű Rákóczi-könyvéről SZILÁGYI Géza (*Tudomány és kegyelet*, 1914, I, 502–504.), *A három nemzedékről* MÓRICZ Zsigmond (*Három nemzedék*, 1921, I, 148.) és ZSADÁNYI Henrik (*A megcsonkított Magyarország*, 1921, I, 137–143.), a *Magyar történet* című munkával kapcsolatosan pedig

BABITS kétszer (*Író és historikus*, 1933, II, 158–160., illetve *Reakciós történetírás*, 1933, II, 251–252.) – Schöpflin később, már mint a *Magyar Csillag* társszerkesztője, KERESZTURY Dezső cikkének közlésével „vizsgálja” a történész jókívánságait (*Egy alkotó történetíró. Szekfű Gyula 60-ik születésnapja alkalmából*, MCsill, 1943/I, 607–608.).

3 Schöpflin Aladár és Szekfű Gyula alább közölt levelezése nyilvánvalóan töredékes, hiszen a dokumentumokban olvashatunk olyan kapott vagy írt levelekre történő utalást, melyeket nem ismerünk. Ezért kérjük az olvasót, hogy amennyiben birtokában van olyan (nem csak a történészhez kapcsolódó) Schöpflin által vagy Schöpflinhez írt levél, vagy tudomása van ilyenről, jelezze az alábbi címen: Szegedi Tudományegyetem Modern Magyar Irodalom Tanszék, Szeged 6722, Egyetem u. 2–6.

Költészettörténet és a mediális kultúrtechnikák

Minden szó pillanatnyi kapcsolat valamely hangzás és értelem között, melyek semmilyen megfelelésben nem állnak egymással.

(Paul Valéry: *Poésie et pensée abstraite*)

Színek és hangok vannak a természetben, de szavak nincsenek.

(Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik*)

Bár sokféleképpen indokolható a kulturális stúdiumok térnyerése a szűkebb filológiai szakterületeken, sőt több diszkurzív pozíció is kínálkozik a jelenség magyarázatára, még így sem magától értetődő, hogy a kulturalitás hálózatába extenzív módon beleszótt irodalomtudomány – pusztán, mert tárgya, az irodalom nélkül nehezen képzelhető el a világ kulturális formája – olyan kérdésirányok birtokába jutna, amelyek (a megértés mindenkori parciálisától a szövegek „olvashatatlanságáig”) ne jelentek volna meg a két legutóbbi nagy szövegértelmező paradigma láthatárán. A kulturalitás kritikája előtt Nietzsche ugyanis éppen ama kultúrtechnikák ideológiai eredetét föltárva nyitotta meg az utat, amelyek – az „evangelizált” antropológiától a világ észszerű szerkezetével „egybeeső” (értelmes) nyelvi forma gondolatáig – rendre a jelentésképzés kényszere alá helyezték a véges emberi világbanlét tapasztalatát: „Az »értelem« (*Vernunft*) a nyelvben – olvasható a *Götzen-Dämmerung* zárlatában –: óh, micsoda régi csalfa nőszemély! Attól tartok, nem szabadulunk meg Istentől, mert még hiszünk a grammatikában...”¹

Ennek a diszciplináris betagozódásnak a lehetőségei persze nem új keletűek: a kultúratudományi integrálódás vonzereje mindenekelőtt abból a század eleji paradigmaváltásból származik, amely kritikai indíttatással aktualizálta újra és terjesztette ki a szellemtudományok „tárgyára” is a kanti észlelésfilozófia kérdésesi érdekelttségét. És itt nemcsak a Cassirer kezdeményezte fordulatról van szó, amely a szimbolikus formák (nyelv, művészet, vallás stb.) funkcióit összefüggésbe hozta az életvilág szélesebb értelemben vett kulturális konstitúciójával. Legalább ilyen jelentősége volt annak az úgyszintén antipozitivistá társadalomtudományi fölismerésnek (1904), mely szerint „a tudományok munkaterületeinek nem a »dolgoz« »tárgyszerű« összefüggései, hanem a problémák gondolati összefüggései szolgálnak alapul”.² És pedig azért, mert – s így felfogott „tárgyán” keresztül az irodalomtudomány itt osztozott először igazán más diszciplinákkal a kultúratudományi integrálódás lehetőségének átfogó tapasztalatában – Max Weber felfogásában a kul-

túra valósága és annak reflexiója olyan új kontaminációban jelent meg, amely (bár még a Rickert-féle értékmetafizika korlátozó érvényével) lényegében az alkotott („értékes”) kultúrvilág teljes archeológiáját bevonhatta az értelmezés horizontjába: „A kultúra fogalma *értékfogalom*. Az empirikus valóság annyiban »kultúra« a számunkra, mert és amennyiben értékeszmékkel hozzuk kapcsolatba, s a valóságnak azokat az alkotórészeit – és *csak* ezeket – foglalja magában, amelyek eme kapcsolaton keresztül jelentéssékesek lesznek a számunkra.”³

A társadalom- és szellemtudományi jelenség individuális sokféleségével szemközt ezek a pozíciók Rickerttől Cassirerig és Sombarttól Walzelig számos tarthatatlan elemét ismerték ugyan föl a módszertani univerzalizmus ismeretelméleti örökségének, de magára a tapasztalatra nem a Schleiermachertől Diltheyig kialakuló – s a történelmi-társadalmi világ önközpontú hatásösszefüggésében⁴ megalapozott – hermeneutikai *összetartottság*⁵ jegyében keresték a válaszokat. Mert miközben maguk is főntartották Dilthey divinitorikus megértéstanának természettudományi eredetű objektivitásigényét, a kulturális világ egészként való hozzáférhetőségének nem valamely egységesen működő, alkotó nembeli akarathoz látták a biztosítékait, hanem a dolgok identitását olyan hálózatszerű kölcsönösség viszonyrendszerében elgondolva, ahol az empirikus vizsgálódások sokféleségét a kulturális jelentésség elvi változékonysága legitimálja. Vagy ahogyan Max Weber fogalmazta: „a valamiképp mindannyiunkban ott rejlő hit azon végső és legfőbb értékeszmék empiria fölötti érvényében, amelyekben létünk értelmét rögzítjük, nemhogy kizárná, hanem magába foglalja az empirikus valóságnak jelentést kölcsönző konkrét szempontok szüntelen változékonyságát: az élet a maga irracionális valóságában és az élet lehetséges jelentéseinek tartalma kimeríthetetlen, ezért az értékviszonyok konkrét alakulása folyamatos marad, alávétve az emberi kultúra ismeretlen jövőjébe vezető változásnak.”⁶ A kultúratudománynak ez az empirikus *extenzióban* megalapozott antiszubsztancializmusa nem véletlenül társult Cassirernél „relacionális gondolkodással”,⁷ Webernél pedig „a viszonylatok interakcionális nézetével”.⁸ Bourdieu találó megfogalmazásai is megerősíthetnek bennünket tehát annak vélelmezésében, hogy a korai kultúratudományok extenziós paradigmája, amely – a Dilthey-féle szellemtudomány integratív struktúraösszefüggéseivel szemben – a diverzív empirikus összefüggések változékonyság jelentésrelevanciáját részesítette előnyben, s lényegében azon kulturális-archeológiai kutatások előkészítője volt, amelyek Foucault-nál szilárdultak aztán egy-egy kultúra fundamentális kódjainak feltárását célzó diszkurzusanalitikai módszerre.

Ha abból indulunk ki, hogy ezek a szisztematikus „archeológiai” vizsgálódások tulajdonképpen egy olyan episztemológiai mezőt tesznek láthatóvá, amelyben elsősorban a mindenkori (tapasztalati) tudást előre kódoltan feltételező diszkurzív rendek tárnak föl előttünk, akkor ez utóbbiakon olyan

konfigurációkat kell értenünk, „amelyek teret adtak az empirikus ismeret különböző formáinak”.⁹ Manfred Frank értelmezésében az archívum itt „ama diszkurzív szabályszerűségek összessége gyanánt van meghatározva, amelyek – nem mentesen a klasszikus »korszellem« hasonlóságától – jellemznek egy korszakot”.¹⁰ A diszkurzus alrendszerei közt föllépő kölcsönös függőségek – amelyek struktúrafenomenológiai nézetben egy-egy (kulturális) episztémé stabilizált működését biztosítják – annyiban persze a fenti egységet megbontó temporális potenciállal is rendelkeznek, amennyiben „egy diszkurzív praxis szabályainak összessége [olyan] nem időidegen formációs rendszer”, amely „meghatározza a diszkurzív események sorozata és a történések, transzformációk, változások, folyamatok másfajta sorozatai közti artikuláció elvét”.¹¹ A diszkurzuselemzésnek a kulturális sokféleségre ezzel a „temporalizáltsággal” ráirányított archeológiai pillantása ugyan – a hermeneutikával szemben – kétségkívül foglya marad e diszkurzív rend ellentmondásos instancionálhatóságának. Azzal azonban, hogy nemcsak a kulturalitás heterogén elemeinek (intézmények, technikák, társadalmi csoportok, perceptív organizációk, diszkurzusközi kapcsolatok) interakcióit vette szemügyre, hanem a köztük kapcsolatot létesítő diszkurzív gyakorlatot is,¹² lényegesen meghaladta saját század eleji változatainak lehetőségeit. Annak kényszere nélkül indokolja ez a fejlemény a kultúrákutatók számos formájának vonzerejét az irodalomtudományra, hogy utóbbinak bármely értelemben is föl kellene adnia diszciplináris illetékességét a poétikai-retorikai megformáltságú szövegek filológiájának területein. Mert az „archeológiai” nézet egyidejűleg még csak nagyobb nyomatékkal emlékeztet annak a naiv filológusi ábrándnak a kérdésességére, amely a hasonló vizsgálódásokról leválasztott terepen igyekszik fönntartani az irodalomtudományi kérdezésmód függetlenségét és annak anakronisztikus módszertani önelvűségét.

Hogy a látszólag „immanens” költészettörténeti kérdések „kikülönítésének” illúzióját milyen példásan képesek leleplezni a kultúratudomány egyes ágazatai, annak az utóbbi másfél évtizedben épp a mediális kultúrtechnikák felé forduló kontinentális archeológiakutatás szolgáltatta meglepő eseteit. Különösen a hermeneutikai paradigma jegyében megújult hazai irodalomtudomány számára lehet tanulságos az a kihívás, amely a mediális kultúra tudománya (Medienkulturwissenschaft) felől érte az irodalmi szövegértelmezés nyelviség- és hatástörténet-orientált hagyományát. A „szimbolikus” és materiális rendek leírása körül kikristályosodó kulturális szemiózis elméleteinek hagyományos mezőnyébe azzal a – maga váratlanságában is evidens – fölismeréssel tört be a medialitás kultúrtechnikai tudománya, hogy a technikai-mediális rendek „archívuma” nélkülözhetetlen feltétele az észlelési, kogníciós és szemantikai stílusok értelmezésének. Éspedig ama radikális elgondolás jegyében, hogy a kulturális technikákat intézményesíteni képes újkori társadalmakban maga ez a mediális rend ad teret és formát a

foucault-i értelemben vett (episztemológiai) tudás szerveződésének. E fölfogás szerint a szimbolikus és materiális rendek mellé fölsorakozó mediális diszkurzus nem egyszerűen a triád harmadik tagjaként viselkedik, hanem – ennek „archivális” történeteként tárva élénk magát a modernség kibontakozását is – úgyszólván saját uralma alá vonja a másik kettőt. A mediális rendszerek hálózatának diszkurzív kiterjedése afelé tart, hogy történetileg új formában legyen képes újraszervezni annak a társadalomnak a funkcionális lehetőségeit, amelynek a valóságmodelljeit – az észlelés hagyományos kódjainak átrendezésével – részben már ő maga állítja elő.

A költészettörténeti kérdésirányok több szempontból is termékenyen kapcsolhatók össze a mediális kultúrakutatásnak azokkal a következtetéseivel, amelyek a technikai médiumok jelentőségének hatástörténeti fölismeréséből származnak. Ha ugyanis az irodalmat annak a beíró- és rögzítőrendszernek a valóságában helyezzük el, amely kulturális „technikák és intézmények hálózataként egy kultúrának lehetővé teszik releváns adatok címre irányítását (*Adressierung*), tárolását és feldolgozását”,¹³ akkor első lépésben ugyan az irodalmi szövegek maguk is „följegyzőrendszerre” egyszerűsödnek, *materiális* valóságuk azonban olyan kultúratörténeti összefüggésben szemlélhető, amely a technikát és a medialitás kérdését nem egyszerűen az eszközkészítő emberi tevékenység tökéletesedésének függvényében érteti meg, hanem a mindig közvetettség és közvetítettség feltételezte kulturalitás időbeli létmódjának változékonyságából. Ha ugyanis élővé válik annak kulturális tapasztalata, hogy – például a távol levő hang térbeli elválasztottságát felfüggesztő – „technikai médiumok, mint mondjuk a rádió határoznak a jelen(való)lét történeti módjai felől”,¹⁴ akkor a medialitás történetére irányuló archeológiai vizsgálódás új fényt vethet a létértelmezés európai hagyományának olyan nagy múltú konstrukcióira is, mint amilyen a kommunikatív és instrumentális ész etikoideológiai kibékíthetetlensége.¹⁵

Az a mediálarcheológiai úton föltárt technikai fordulat, amely az írógép, a gramofon és a film felfedezésével lehetővé tette érzéki adatok följegyzését, tárolását és reprodukálhatóságát, nemcsak az észlelés fiziológiai valóságának újfajta, technikailag *izolált hozzáférhetősége* előtt nyitotta meg az utat („csak az észlelés kísérleti szétbontásának műveletei teszik lehetővé annak analóg szintézisét vagy szimulációját”¹⁶). A közlés és az észleléstartalmak mediális tapasztalatán keresztül annak belátása előtt is, hogy a gondolat vagy képzet maga sincs szükségszerűen összekötve saját anyagi „hordozójának” valóságával: „A fonográfia a szerző halálát adja hírül: örök gondolatok és szóképzések helyett halandó hangot tárol.”¹⁷ Ezzel hang és tudat romantikus összetartozása hamarosan éppúgy kérdéses lesz az új költészeti episztemé gyakorlatában, mint a nyelvi közléstartalom közvetlen átáramlása a (materiális jel-sor értelmében vett) írás anyagiságába. Az a hang, amelyen a (szubjektumhoz elválaszthatatlan „bensőséggel” odatartozó) lélek a XIX. század közepéig

olyan organikus „közvetlenséggel” nyilatkozhatott meg, ahogyan azt a dal líraműfaji elsőbbsége még hosszú ideig hirdette,¹⁸ innen fogva új költészeti episztémébe kerül át. A lírai én olvasásbeli diszkurzusstabilizáló funkcióját¹⁹ mind hatástalanabbul betöltve költözik vissza a betűjeleknek abba a mediálitásába, ahol a maga kétséges kimondhatóságával párhuzamosan – a retorikai materialitás potenciáljának fölszabadulásával – saját olvashatóságát is elveszíti. Azaz, a nyelviség episztemológiai alapzataként mindinkább kérdésessé válik az a karteziánus összefüggés, melynek értelmében „a nyelvtanilag korrekt beszédet egy prestabilizált harmónia teszi a logikailag hibátlanul kombinált képzetek közvetlen és megbízható reprezentálójává”.²⁰ A nyelv ugyanis már a romantikától fogva meglehetősen megbízhatatlan bonyolítója ennek a racionalizált jelentésátvitelnek. Az itt beállt zavarokat Kittler szerint a XIX. század hermeneutikája azzal a fausti stratégiával próbálta kiküszöbölni, hogy a reprezentáció megbomlott kommunikációs egyensúlyát – az írás mediális-retorikai jelölőfunkcióit elnyomva – az *értelem*ként fölfogott jelölt oldalán stabilizálta: „Faust a szellem[i értelem], nem pedig a betű szerint fordít”,²¹ azaz, „nem azt olvassa, ami írva van, hanem aminek írva kellene lennie”.²²

A mediálarcheológiai eljárás azért fordítja itt durván egyszerű szemiotikai notációba a dialogikus hermeneutikai jelentésképződést, hogy a XIX. századi kulturális episztémét olyan hermeneutikai felügyelet alatt jeleníthesse meg, amelynek archiváló rendszerei azt színlelik, mintha „nem ilyen rendszerek, hanem lelki bensőség és az ember hangja volnának”.²³ A nyelv nietzschei emlékezetű mediatizálásának fölértékelődése tehát csak erős antihermeneutikai implikációkkal tehető egy olyan új, XX. századi episztémé nyitányává, amelyben a „teljes” nyelviség megnyilvánítói, a hang és az írás maguk is technikai úton, külön-külön előállítható médiummá válnak. Ahogyan az írás kulturális technikái nélkül nem lehetséges szavak lejegyzése, úgy a hangképzés kulturális technikái nélkül – meglévő tudat és hallóképesség ellenére – kimondásuk is lehetetlen.²⁴ A nyelviség materialitásának ilyen izolációs mediális megjelenése és technikai előállíthatósága e fölfogásban annak tapasztalatával nyitja meg az 1900 körüli episztémét, hogy a – hermeneutikában „az emberi jelenvalólét alapformájaként”²⁵ fölismert – nyelviség maga is olyan médium a médiumok között, amelynek mindenkori működése éppúgy eszközteleníthetetlen kulturális technikák függvénye, mint az emberi jelenvalólét hogyanja. Az ember nyelvi és kultúrtechnikai konstitúciója a nyelvvel együtt-gondolkodó technikai médiumok közreműködésével szövődik tehát egymásba a modernség új tapasztalatában. Mely tapasztalatot mindinkább a birtokolható jelentések kontrolljára és preskriptív stabilizációkra törekvő diszkurzusrendek visszahistorizálódásának történeteként tárja elénk a kulturális technikák archeológiája. „»Maga az elrejtetlenség« – írja Kittler a kései Heidegger belátásairól –, annak módja tehát, hogy görög

vagy középkori, újkori vagy magasan technizált feltételek között milyen a világ, megvonva marad az emberi mesterkedések elől.”²⁶

A mechanikus működésű (ön)feljegyző rendszerek, mivel intencionált vezérlés híján mindössze a kontingens továbbítás materiális nyomait írják bele egy megsokszorozott diszkurzusba, annyiban emlékeztetnek az irodalmi szövegek lét- és működésmódjára, amennyiben e körülmények között nemcsak a „címzettek” köre definiálhatatlan,²⁷ hanem az olvashatóság „eredeti” instanciái is hozzáférhetetlenek. Vagyis a nyelvi események performatív státusa maga sokszorozza meg a „végrehajtott” kijelentéshez csatlakoztatható kontextusokat. Ezeknek a mediális archívumban főtároluló változásoknak különösen azért lehet jelentősége a modernség *költészettörténeti* horizontjában, mert úgyszólván párhuzamosan mutatkoznak meg a nyomai annak poetológiájában is. Ha ugyanis Benjamin – előbb idézett, antihermeneutikai pozíciójának alaposan ellentmondva – a harmincas években épp a műalkotások technikai reprodukálhatósága és a technikailag újrakondicionált észlelés (recepció) következményeivel hozza összefüggésbe a művészeti episztémé változásait, csíraformában már a medializálódás antropológiai implikációit köti össze a költészettörténetiekkel. Mert amikor a filmtől idegenkedő Duhamelt idézi („Már képtelen vagyok azt gondolni, amit gondolni akarok. A mozgó képek léptek a gondolataim helyére.”²⁸), nemcsak a szubjektummal együtt-gondolkodó medialitás új antropológiai tapasztalatáról számol be, hanem – találóan reflektálva a dadaista kísérletek materiális effektusait – e mediális és poétikai technikák kölcsönös egymásra hatásáról is. Technikai szempontból a dadaista műalkotás „taktilis minősége” Benjamin szerint kifejezetten „kedvezett a film iránti keresletnek, melynek a kikököntözött eleme ugyanúgy elsősorban valami taktilis dolog, hiszen színhelyek és beállítások váltakozásán alapul, melyek lökésszerűen támadnak rá a szemlélőre”.²⁹

De bizonyára nem véletlen az sem, hogy – a performatív igényű avantgarde proklamációk után – éppen a késő modern klasszikusok poetológiai tárgyú reflexióinak nyelvében nyilatkozik meg először az a diszkurzív tapasztalat, amely a szubjektumon kívülhelyezett technikai-mediális tényezők uralhatatlan részesedését hangsúlyozza a műalkotás képződésében. S itt nem egyszerűen az abc betűire redukált Mallarmé-féle kalkulációs performancia poétikája fejleszti a maga technizáltabb mutációit, ahogyan azt Kittler több helyen is levezetésérvénnyel láttatni szeretné. Mert Valéry és Benn poetológiája azzal képez új paradigmát, hogy a mediális együtt-alkotás alanyát, a költői én-t még attól a nyelv-operátori szereptől is megfosztja, amelyhez Mallarmé imperszonális poétikája mindvégig ragaszkodott. Valéry nevezetes elgondolása a líra „poétikai ingájáról” nemcsak attól nyeri összetéveszthetetlen költészettörténeti indexeit, hogy a költészet működésmódját a *technikai metonímiák* nyelvén próbálja leírni. Attól is, hogy a zene médiumához képest a költészetben már meglehetősen hátránynak látja hangzás és értelem olyan

kényszerű egymásrautaltságát, amelyet a líra azért követel meg és – mint lehetetlen követelményt – cáfol is egyidejűleg, mert a műfajnak a „jelentéstovábbítás” nem-specifikusan művészeti teljesítménye helyett a materiális (Valérynél az *akusztikus*) medialitás az esztétikai létoka. Azaz, ha az érzékelés primátusa elhibázhatatlan ismerve a művészethez tartozásnak, akkor a poétikai inga szükségszerűen a mediális oldalhoz kell hogy visszatérjen,³⁰ hiszen a percepció számára csak az emberi hang lehetőségeit jóval meghaladó, komplex akusztikus medialitás konstituálja a szöveget líraiként: „ami tehát érzékelés, az lényege szerint *jelen lévő*” – írja 1939-ben. – [...] Ezzel szemben az, ami a tulajdonképpeni értelemben gondolat, kép, érzelem, valamilyen módon mindig *távol lévő dolgok előállítására*.”³¹ És az távolról sem véletlen, hogy az antropológiai és a poétikai képződés mechanizmusát a *Költészet és elvont gondolkodás* egyaránt a gépszerű működésből vezeti le: a gyaloglásra kívülről rákényszerülő (s a táncban, a poétikában is konstitutív) ritmust az „életgép”³² metaforája azért kapcsolhatja össze a vers gépszerűségének³³ képzetével, mert a járt tudás kulturális *technikája* éppúgy a szubjektumon túli eredetű, mint a költemény képződése.

Fölvethető itt persze, hogy Valéry akusztikus medialitásra alapozott költészettana végül mégiscsak úgy oldódik föl a performancia elvében, hogy tulajdonképpeni léthez a művet végül a receptív megvalósulásban juttatja.³⁴ Mindez azonban azért nem áll valódi ellentétben a mediális létmód „kijátszhatatlanságával”, mert a képződöttség a mű szemantikai funkcióival szemben mindenütt megtartja a maga materiális elsődlegességét. Ha a műalkotás performatív sikerültsége olyan természeti jelenségekkel analóg, mint „fény és levegő illékony kombinációja az esti égbolton”,³⁵ akkor ez az értelemsemleges, nem szemantikai eredetű konstelláció azért van kivonva az antropológiai jelentéstulajdonítás önkénye alól, mert benne testesül meg minden művészeti hatás emberen túli hordozója, „a bizarr elrendezésű verssorok”³⁶ és „a chiffre-ré, stilisztikai alakzattá összefolyó szavak”³⁷ medialitása. A „bizarr elrendezés” és a „chiffre” *szemantikai olvashatatlansága* tehát az a tényező, amely mind Valérynél,³⁸ mind Benn-nél azért teszi „a természet kétértelmű dolgaivá”³⁹ a szavakat, mert azok így értett mediális szupremáciájából származik az *új módon megértett művészeti észlelés* par excellence késő modern tapasztalata. Egyfelől, hogy pontosan a bizarr elrendezésük miatt „nem felelnek meg semmilyen szükségletnek, azon a szükségleten kívül, amelyet épp nekik maguknak kell megteremteniök”,⁴⁰ illetve, hogy a költészet – ilyen létmódja következtében – nem erkölcsi-eszmei jobbitója az emberiségnek, hanem „valami sokkal döntőbbet tesz: megváltoztat”.⁴¹ A két kristálytisza következetességű elgondolást valójában nem is az köti össze a késő modern episztémé horizontjában, hogy bennük mind a „matematika” (kombinatorika, számszerűség), mind a „természet” (tektonika, oceanográfia) fogalma metaforaérvényű. Sokkal inkább az, hogy e medialitásformákon keresztül

mindkettő úgy hangsúlyozza a lehetséges jelentésképződés művészet-specifikus medialitását,⁴² hogy közben képes beláttatni az értelem „eredetének” megragadhatatlanságát, hozzáférhetetlenségét s ilyenként a szubjektum hatáskörén való kívülhelyezettségét. Miként a korszak magyar lírájának klaszszikusa is: „a műalkotás rendszerét nem előzi meg a rendszer intuíciója”.⁴³

Az ugyan nyilvánvaló, hogy a medialitás poetológiáját Valérynél differenciáltabban értelmező Benn azért juttat különleges szerepet a nyomtatott betű írásképeinek, mert éppen annak materiális tapasztalata enged betekintést a szó kettős természetébe. Amit Benn itt „látványként” ír le, annak ugyanis különleges költészettörténeti relevanciája van az esztétikai tapasztalat imaginációs hagyománya szempontjából. Mert amiben a természetből hiányzó fekete betű művisége részesít, nem egyéb szellem és természet „köztes rétegének” tapasztalatánál. Ahol is „olyasvalami van játékban, amit csak maga a szellem fémjelez, a technika pedig rendelkezésre bocsát”.⁴⁴ S itt talán nem is instrumentális és kommunikatív tradíció összekapcsolódásának újabb példája a legbeszédesebb. Inkább az, hogy Benn ilyen módon a művészet medialitásának Valéry-féle horizontján túl képes artikulálni a költészet nyelvi-medialis létmódját. A szöveg *nyelvi* materialitását a hangzás anyagságától elhatároló megfigyelése, mely szerint „a képek, szobrok, szonáták, szimfóniák nemzetközi – a költemények sohasem”,⁴⁵ azért tart és bont egyszerre kapcsolatot a hangzás és értelem közt „ingázó” poétikával, mert fenntartja ugyan a két médium „technizált” (nem antropológiai) értelmezését,⁴⁶ de elsősorban a – hangoztatás performanciájától megóvható – betű- és szószerezintiség szenzuális szövegtapasztalatát tekinti a késő modern befogadásmód biztosítékának.

Benn fölfogása tart tehát kapcsolatot Valéry pozícióival, mert végül arra a következtetésre jut, hogy „a költeményt mint fordíthatatlant határozhatjuk meg”.⁴⁷ De túl is halad rajtuk, amennyiben a materiális medialitás „külső” megszólaltathatóságával szemben foglal állást: „személyesen én a modern költeményt nem tartom alkalmasnak az előadásra, sem a vers, sem a hallgató érdekében. A vers olvasva mélyebbre hatol. [...] véleményem szerint az optikai kép támogatja a befogadási képességet. A modern költemény a papírra való nyomtatást és az olvasást igényli, igényli a fekete betűt, a külső szerkezetére vetett pillantás révén plasztikusabb lesz...”⁴⁸ Az akusztikus hatást a betű anyagságára így visszavezető poétika⁴⁹ kétségkívül finomabb és pontosabb költészettörténeti indexekkel látja el a hanghoz mind kevésbé hozzáférhető késő modern lírai szöveget, de csak annyiban távolodik Valéry elgondolásától, amennyivel erősebbek az antropológiai művészetfölfogást érintő kritikai implikációi. Hiszen Benn medialitás-fölfogása abban a nem lényegtelen vonatkozásban különbözik a Valéryétől, hogy a költészet „alkotottságának” késő modern ismérveit a *természeti* materialitás (hangzás, taktilitás) poétikáján túl a *kulturális technikák* termelte anyagszerűsége (betű,

papír) is kiterjesztette. Következetesebben jut tehát érvényre benne annak belátása, hogy mivel a mediális nyomként működő írás nem az önmagát tudtul adó bensőség organikus optikai megnyilvánítója, a betűsorok gépi-technikai valósága elszakad a „fiziológiára és hírtechnikára szétosztott” emberképtől, melynek diszkurzív stabilitása a XIX. század végéig „szellem” és információ összetéveszthetőségén alapult.⁵⁰

Mindezek a költészettörténeti fejlemények persze valóban olyan episztémé produktumai és formálói, amelynek először került birtokába a mechanikus följegyzőrendszerek újfajta potenciálja. Ez a potenciál – miközben leleplezte az önmagukat elrejtő diszkurzív kontrollinstanciákat – olyan tökéletesedő hatékonysággal terjesztette ki a mediális kultúrtechnikák uralmát, hogy azok a legkülönfélébb módon és színtereken immár nemcsak szimulálni, hanem meghaladni, sőt utóbb konstituálni is képesek az antropológiai észlelési rendszerek teljesítményét.⁵¹ Mert míg a *flanerie* fragmentált észlelésmódjának esztétikája a húszas–harmincas években még „rejtjeles könyvként olvasta a város topográfiáját” s a visszavonatköztató olvashatóság utópiájában a struktúra valamely fölnyomozható egészéhez képest tapasztalta az észlelés széthullását,⁵² az ezredvég technoesztétikai medialitása a szimulatív képjelek digitális virtualitásán keresztül már nem „helyettesít” valamit, hanem egy a vonatkoztatás mnemotechnikai emlékezetét is elvesztett észlelés primer világát rakja össze.

Bár megglehetősen hatástörténeti főntartásokkal kezelhető az a monokauzális elgondolás, mely szerint az episztémé diszkurzív rendjének változásait a technikai médiumok „forradalmi” idéznék elő, a medialitás költészettörténeti magyarázata szempontjából e kérdésirányoknak különösen az irodalom történeti-antropológiai implikációira vonatkoztatva van megvilágító érvényük. Mert az az összefüggés, amely a századelő óta az „embertelen” lejegyzőrendszerek és az értelem általuk fölfüggesztett imperatívusza között kialakult,⁵³ nagyon is kimutatható a modernség poétikájának antropológiai előföltévéseiben. Pontosabban ezeknek az előföltévéseknek a változásaiban, melyek éppúgy föltáruznak az avantgarde megnyitotta költészeti gyakorlatban, mint az alkotási praxist értelmező/alátámasztó reflexiókban. Az így nyerhető kultúrtechnikai horizont nagyban segítségül jöhet tehát egy olyan költészettörténeti kérdezésmódnak, amelynek a Mallarmétól Valéryig, Hofmannsthaltól Bennig és Babitstól József Attiláig a gondolat fennhatóságát fölfüggesztő nyelviségre, az isteni képmás humánideológiai hagyományának megrendülésére és a dolgok mértékéül vett ember antropológiai premisszáinak széthullására kell magyarázatot adnia. Mert e tapasztalat azzal párhuzamosan jelenik meg, ahogyan kérdésessé válik a lírai szöveggpartitúra bármely olyan megszólaltatásának lehetősége, amely a stabilizált értelem-egész igényétől vezettetve megpróbál eltekinteni médium és gondolat, reális és szimbolikus, matéria és információ kontingens kapcsolata fölött.

És valóban, az észlelési tények technikai rögzíthetősége óta alighanem konstitutív összefüggés áll fenn az antropomorfizációknak az irodalmi jelentésképződés uralhatatlan nyelviségéből való fokozatos kizáródása és a modernség szövegeinek „dehumanizált” antropológiája között. Mert míg az avantgarde-ok – a materializáción keresztül – többnyire még csupán humán-ideológiai érdektelenségüket jelentették be,⁵⁴ a kései modernség poétikájának grammatikai „interszubjektuma” már abból a tapasztalatból keletkezett, mely szerint „tévedés föltételeznünk, hogy az embernek még van tartalma vagy kellene, hogy legyen. [...] Egyáltalán nincs már meg az ember, csak a tünetei.”⁵⁵ Hogy aztán ez a költészeti episztémé mennyiben termelte a mediális kultúratudományok föltárta diszkurzív rend, illetve mennyiben volt produktuma annak ez, olyan alapkutatások tárgya, amelyek különösen a magyar irodalmi modernség arculatának újraértelmezése szempontjából nélkülözhetetlenek. Éppen azért, mert annak paradigmaticáját négy évtizeden keresztül kifejezetten egy mögékérdezhetetlen normatív humanitáselv metafizikájával szilárdította meg mind a nyugatos esztétizmus, mind pedig a marxista eszmetan irodalomtörténete. Örökösei szemében alighanem ezért hat sokkolóan annak valószínűsége, hogy modernségünk eddig klasszikusnak számító (és közéjük még be nem emelt) szövegei körül nem a „humanitásmérték” és az „eszmetörténeti progresszió” viszonya, hanem – a jelentéstani/referenciális, illetve retorikai/poétikai olvashatóság felől – ez a fentebbi összefüggés élezi majd ki igazán az új kánonképződésre is visszaható kérdéseket.

Szerencsés körülmények között a szövegek nyelvi-retorikai medialitásának, illetve a nyelvi(ség) funkcióként értett⁵⁶ „én” szubjektumtörténeti változatainak irodalmi olvasásban összekapcsolódó, ideológiátlanított alakzatai hívhatnák így létre (s tartanak folyamatos mozgásban) egy olyan korszerű magyar irodalomtörténet befejezhetetlen elbeszélését, amely önreflexiójának hatástörténeti kontrolljára berendezkedve elvileg sem oldódhat föl sem az institúciótörténet, sem pedig a határolhatatlan archívumkutatás permanenciájában. Nagyon is elképzelhető itt, hogy a modernség episztéméváltásainak összefüggésében az irodalom nyelvisége – „a szó latens egzisztenciáján”,⁵⁷ „nem gyakorlati használatán”⁵⁸ és „teljes önprezentációján”⁵⁹ keresztül – maga is kultúrtechnikai összehasonlításban nyer releváns szisztémajegyeket és hatástörténeti indexeket. Az irodalom ilyen történeti vizsgálatának tehát nemhogy elhárítania, hanem tudnia kell saját elvi ráutaltságát a szakterületi érintkezésekre. Mert mint minden valóságérvénnyel színre lépő konstrukció nyelvi leleplezője, maga az irodalom diszkurzusa fogja megjelölni azokat a határokat is, amelyekeken túl nincs különösebb indoka a csábító interdiszciplináris segítség igénybevételének. Mindössze tudnunk kell arról, hogy a technikai medialitás elméleteitől gyakran megidézett Benn maga nem sokat tartott a XX. század technikájáról: „Az első kivájt fatörzs – írta 1952-ben –,

amellyel valaki szárazon át tudott kelni egy vízen, a kultúra és a népek története szempontjából sokkal nagyobb szenzáció volt, mint az összes tenger-alattjáró; és az a pillanat, amikor egy fúvócsóból kilőtt nyíl először ölt meg egy állatot, melyet aztán nem kézzel kellett megfogni és leütni, valószínűleg lökésszerűbb fordulatot adott az időnek, mint az izotópok.”⁶⁰

S bár összetettebb, ám némiképp hasonló a helyzet a mediális kultúratudomány kezén formálódó Nietzsche-képpel is. Mert az a tény, hogy Nietzsche különös hangsúlyt adott a szöveghez többször visszatérő, „újrakezelt olvasásnak”,⁶¹ távolról sem jelenti a „gondolat szökésének”⁶² követelményét. Sőt, inkább komplementer viszonyban áll Nietzsche azon íráskritikai nézetével, mely szerint „aki csak írt és magában érzi az írás szenvedélyét, majdnem mindenből, amit művel és átél, már csak azt tanulja el, ami íróilag közölhető”.⁶³ Alighanem Figal látja pontosan ennek az egymást ellensúlyozó kölcsönösségnek a funkcióját: „Közelség a szöveghez és távolság tőle: pontos értelmezés és szabad variáció összetartoznak”⁶⁴ Nietzsche hermeneutikájában. De éppily kérdésesen fogható hadra Nietzsche a jelölők matematizált medialitása oldalán is,⁶⁵ ha az *Ueber Wahrheit und Lüge...* alábbi töredéke éppen nem Kittler értelmében oldja föl antropomorfizáció és medialitás ellentmondásait: „Végül is minden természeti törvény antropomorf viszonylatok összessége. Különösen a szám: az összes törvény sokaságban való feloldása, számformulákkal való kifejezése metafora, [olyan,] mint az a valaki, aki nem hall és a zenét meg a hangot a Chladni-féle hangfigurák alapján ítéli meg.”⁶⁶

Mert ha a *Zur Genealogie der Moral* épp a mediálisan leggazdaságosabb⁶⁷ írásmód kapcsán szögezi le a klasszikus hermeneutikai alapelveket, mely szerint „egy becsülettel megalkotott és formába öntött aforizmus azzal, hogy [papíron mintegy] el van olvasva (*abgelesen*), még nincs »megfejtve«; igazából még csak ekkor kell kezdődnie az értelmezésének, melyhez az értelmezés művészetére van szükség”,⁶⁸ akkor Kittler alábbi megjegyzésének ironikus célzata performatív kényszerrel fordul az ellentétébe. Vagyis úgyszólván a visszájáról nyitja föl újra a lezártnak vélt kérdést, hogy „az örök szerelmet...” [*mégiscsak*] „...úgy hívják, hermeneutika”(?).⁶⁹

1 Friedrich NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, München, DTV, 1999, (Neuausg.), 78.

2 Max WEBER, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, Mohr, 1988 (7. kiad.), 166.

3 Uo., 175.

4 Lásd Wilhelm DILTHEY, *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, Bp., Gondolat, 1974, 522.

5 Az élet-, illetve a hatásösszefüggéshez való individuális odatartozás színekdochikus alakzata itt ugyanis éppúgy lehetővé teszi a hermeneutikai kör strukturális, mint temporális applikációját (vö. „Kövekből, márványból, zeneileg megformált hangokból, mozdulatokból, szavakból és írásból, cselekvésekből, gazdasági rendekből és alkotmányokból ugyanaz az emberi szellem szól hozzánk és igényli az értelmezést. A megértés

folyamatának pedig mindenütt – amennyiben e megismerési mód közös feltételei és eszköze által meghatározott – közös jegyekkel kell rendelkeznie. Ezen alapvonásai tekintetében a megértés egyféle.” Uo., 491., illetve „Az individuum mint a benne összeszővődött közösségek hordozója és reprezentánsa [...] megérti a történelmet, mivel ő maga történeti lény.” Uo., 542.)

6 WEBER, i. m., 213.

7 Pierre BOURDIEU, *Die Regeln der Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, 289.

8 Uo., 291.

9 Michel FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main, 1974, 25.

10 Manfred FRANK, *Zum Diskursbegriff bei Foucault* = Jürgen FOHRMANN–Harro MÜLLER (szerk.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, 1988, 40–41.

11 FOUCAULT, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main, 1992, (5. kiad.), 108–109.

12 Lásd uo., 106.

13 Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München, Fink, 1995 (3. bőv., átdolg. kiad.), 519.

14 KITTLER, *Eine Kulturgeschichte der Literaturwissenschaft*, München, Fink, 2001 (2., jav. kiad.), 237.

15 Lásd uo., 203.

16 KITTLER, *Aufschreibesysteme...*, 289.

17 Uo., 298.

18 Minthogy a líra fundamentális fogalma még Staiger fölfogásában (1946) is a tárgyiaságtól és fogalmiságtól mentes *hangulat*, szükségszerűen áll elő az a következtetés, mely szerint „a lírai a legillékonyabb [...] a legillékonyabb költészet a dal”. Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, München, DTV, 1975 (3. kiad.), 54.

19 Lásd Karlheinz STIERLE, *Ästhetische Rationalität*, München, Fink, 1996, 247–253.

20 FRANK, *Die Grenzen der Beherrschbarkeit der Sprache* = Philippe FORGET (szerk.), *Text und Interpretation*, München, Fink, 1984, 183.

21 KITTLER, *Aufschreibesysteme...* 25.

22 Uo., 27.

23 Uo., 266.

24 Uo., 270.

25 Vö. Hans-Georg GADAMER, *Gesammelte Werke*, Bd. 8., Tübingen, J. C. B. Mohr, 1993, 343.

26 KITTLER, *Eine Kulturgeschichte...*, 239.

27 Voltaképp ezt a fölismerést implikálja már Walter Benjamin korai, 1921-es megfigyelése is: „a vers sosem az olvasónak szól, a kép nem a nézőnek, a szimfónia nem a hallgatóságnak.” Walter BENJAMIN, *Angelus Novus*, Bp., Magyar Helikon (Európa), 1980, 71.

28 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 503.

29 Uo., 502.

30 Paul VALÉRY, *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, 158.

31 Uo., 159.

32 Uo., 145.

33 „A költemény ténylegesen egyfajta gép, amelynek szavak segítségével kell létrehoznia a költői állapotot.” Uo., 165.

34 „A költemény végbevitel az előadásban maga a költemény. Ha ettől eltekintünk, akkor a szavaknak ez a sajátos összetételű egymásutánja magyarázhatatlan csinálmány.” Uo., 215.

35 Uo., 217.

36 Uo., 148.

37 Gottfried BENN, *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke* (szerk. Bruno HILLEBRAND), Frankfurt am Main, 1989, 519.

38 „Kettős természetük miatt a szavak engem gyakran azokra a komplex nagyságokra emlékeztetnek, amelyekkel oly fáradságosan bánnak a matematikusok.” VALÉRY, i. m., 166.

39 BENN, i. m., 518.

40 VALÉRY, i. m., 148.

41 BENN, i. m., 601.

42 „Nem szabad felednünk, hogy a költői forma évszázadokon keresztül a mágia szolgálatában állt. Azoknak, akik ezzel a különös módszerrel foglalkoztak, szükségszerűen a szavak hatalmában kellett hinniök, és sokkal inkább azok hangzásának hatékonyságában, mintsem a jelentésükben. A mágikus formulák gyakran mindenfajta értelmet nélkülöznek, az tehát bizonyosan nem volt hihető, hogy értelmi tartalmuktól függne a hatalmuk.” VALÉRY, i. m., 160.

43 JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930. Szövegek*, Bp., Osiris, 1995, 31.

44 BENN, i. m., 519.

45 Uo., 518.

46 Mert ne feledjük, a hang(zás) a Valéry-féle „ingapoétikában” is materiális fenomen, amennyiben a költészetnek „a szójegyzék fonetikai és szemantikai fluktuálása”, illetve „az akusztikus és pszichikai ingerek rendezetlen összevisszasága” a valósága. L. VALÉRY, i. m., 153.

47 BENN, i. m., 518.

48 Uo., 533.

49 „[A betűkkel] ...meghatározott irányban van összekötve a tudat, ezekben a betűkben rezonál és ezek az egymás mellé helyezett betűk akusztikusan és érzelmileg hangzanak föl a tudatunkban.” Uo., 518.

50 Vö. KITTLER, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986, 29–30.

51 Az érzékelés médiatechnikai befolyásoltságáról lásd Sybille KÄMER, *Sinnlichkeit, Denken, Medien = Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hg.), *Sinn der Sinne*, Göttingen, 1996, 34–35.

52 Silvio VIETTA, *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München, Fink, 2001, 282.

53 Lásd KITTLER, *Aufschreibesysteme...*, 382.

54 „...az ember érdektelen. Az embereket meg kell szüntetni az irodalomban. Az anyaggal kell helyettesíteni, melynek lényegét intuícióval kell megragadnunk, melyet fizikusok és vegyészek sohasem fognak elérni. [...]

Mostantól fogva sokkal izgatóbb egy darab vas vagy fa forrósága, mint egy nő nevetése vagy sírása. [...] A kinematográf olyan tárgy táncát kínálja nekünk, amely széteszik, majd emberi segítség nélkül újra összetevődik. [...] Csak az önállósult szavakat használó, nem-szintaktikus költő lesz képes behatolni az anyag szubsztanciájába és megsemmisíteni azt a közömbös ellenségességet, amely elválasztja tőlünk.” Filippo Tommaso MARINETTI, *Technisches Manifest der Futuristischen Literatur* = Paul PÖRTNER, *Literatur-Revolution 1910–1925*, Bd. II, Neuwied am Rhein, Luchterhand, 1961, 52–53.

55 BENN, i. m., 503.

56 Vö. FOUCAULT, i. m., 461.

57 BENN, i. m., 552.

58 VALÉRY, i. m., 224.

59 GADAMER, *Text und Interpretation* = FORGET (szerk.), *Text und Interpretation*, 47.

60 BENN, i. m., 556.

61 KSA, Bd. 5., 256.

62 L. KITTLER, *Aufschreibesysteme...*, 271., ill. 301.

63 KSA, Bd. 2., 168.

64 Günter FIGAL, *Nietzsche*, Stuttgart, Reclam, 1999, 42.

65 Vö. KITTLER, *Aufschreibesysteme...*, 239.

66 KSA, Bd. 7., 494.

67 Medialitás és az írás gazdaságosságának összefüggéséről l. KITTLER, *Aufschreibesysteme...*, 239.

68 KSA, Bd. 5., 255.

69 KITTLER, *Aufschreibesysteme...*, 121.

Fogalom és alak, gondolat és szó
*Párhuzamok és érintkezési pontok József Attila,
Croce és Gadamer esztétikai nézeteiben*

A közelmúltban hosszabb tanulmányban próbáltam elemezni József Attila esztétikai írásait. Az újraolvasásra a hermeneutikai művészetfelfogás horizontja felől tettem kísérletet.¹ József Attila esztétikai töredékeiben számos olyan gondolatot véltem felfedezni, mely a hermeneutika névvel jelzett filozófiai-esztétikai gondolkör szempontjából relevánsnak mutatkozik: egyes elemeit megelőlegzi, annak irányába mutat, vele harmonizál vagy kényszeredettség nélkül illeszkedik hozzá, illetőleg valamilyen más értelemben párhuzamba, összefüggésbe állítható vele.

József Attilát próbáltam hermeneutikai horizontban értelmezni, s egyúttal a hermeneutika beszélgetőpartnereként megszólaltatni: egyezéseket és eltéréseket véltem megállapítani. A diskurzusban eközben természetszerűleg szóhoz jutottak a művészetelmélet és az esztétika más szerzői is. Jelen referátumban ebből a szerteágazó kérdéskörből szeretnék egy többé-kevésbé összefüggő gondolatsort kiragadni s némiképp nagyító alá venni. Ezt megelőzően szeretném azonban röviden, kivonatossan összefoglalni vizsgáldásaim főbb eredményeit.

I.

József Attila esztétikai írásai és a hermeneutikai művészetfelfogás közti párhuzamok kifejtése céljából József Attilának azokból a gondolataiból indultam ki, melyek szerint „a művészetről való fogalmaink zavarosak”,² illetve a művészetre vonatkozó esztétikai-filozófiai reflexió felülvizsgálatra szorul. A vizsgálat szerint József Attilának az esztétika alapjait illető kritikai megjegyzései – a művészetre vonatkozó esztétikai-filozófiai reflexió felülvizsgálatának hangsúllyal bejelentett igénye – és a Gadamer által képviselt hermeneutikai művészetfelfogásnak „az esztétikai alapfogalmak alapvető revíziójára”³ irányuló törekvése között lényegi párhuzamok állnak fenn. József Attila esztétikai írásainak nem pusztán elszigetelt, de középponti gondolata ugyanis az esztétika alapjaival szembeni elégedetlenség, ez pedig joggal rokonítható Gadamer hermeneutikai művészetfelfogásának az esztétikai horizont meghaladására irányuló alapvető törekvésével.

Vizsgálatom konklúzióját a következőkben lehet összefoglalni. A hermeneutikai művészetértelmezés felől szemlélve József Attila az esztétikai horizont határait számos ponton feszegeti ugyan, de nem töri át. Gondolati törekvése a részletezettebb gondolatmenetek többségében inkább az ellenkező irányba mozog. Föltéve, hogy élhetünk a mára már kissé kiüresedett s némi képp gyanússá vált „progresszív” kifejezéssel, s föltéve, hogy a hermeneutikát a XX. század második felében a művészet megértésében végbement progresszív fejleménynek tartjuk, azt mondhatnánk: a töredékek legkidolgozottabb része, úgy tűnik, nem esik egybe a töredékek legprogresszívebb részével.

A művészetre vonatkozó reflexió a gadameri hermeneutika számára a humán tudományok egészét illető filozófiai elméletnek válik az alapjává.⁴ A művészetre vonatkozó reflexiónak azonban – hogy e feladatnak képes legyen megfelelni – nemcsak a művészetet, de önmagát is fölül kell vizsgálnia, s túl kell lépnie annak a filozófiai diszciplínának (Gadamer szerint indokolatlanul leszűkített) horizontján, amely hagyományosan a művészetről számot adni hivatott: maga az esztétika alapvető revízióra szorul. Rá kell döbbenünk arra, hogy az esztétika mint művészetfilozófia újkori kialakulása nem mentes a természettudományos világkép és az utóbbit filozófiailag igazoló elméletek befolyásától, elfogultságaitól.

Ha Gadamer szerint „a »művészet« nem magától értetődő és egyértelmű adottság, mely által valami műalkotásként határozódik meg, hanem felfogásforma, amelynek *megvan a maga történelmi ideje*”,⁵ akkor innen szemlélve Gadamer erőfeszítései elsődlegesen arra irányulnak, hogy újból bejárja a fogalomtörténeti alakulás ama folyamatát, melynek során az újkorban a „művészetnek” nevezett „felfogásforma” – azaz az „esztétikai tudat” – s maga az esztétika mint önálló filozófiai diszciplína kialakult. „Az esztétikai alapfogalmak alapvető revíziója” azután oda vezet, hogy Gadamer az egész esztétikának nevezett diszciplína létjogosultságát kétségbe vonja, s fölállítja a tézist: „Az esztétikának *fel kell oldódnia a hermeneutikában*.”⁶ József Attila ezzel szemben a „művészetnek” nevezett „felfogásformát” többé-kevésbé változatlan adottságként veszi (magától értetődően) alapul, s ezen belül maradván indít harcot a művészet tisztaságáért. Ilyenformán annak a filozófiai-esztétikai világlátásnak és fogalmiságnak, melyet a hermeneutikai művészetfelfogás alapjaiban kérdésessé tett, József Attila a töredékek jelentős részében foglya marad, s annak horizontján belül próbál bizonyos (esetenként nem lényegtelen s nem minden originalitás híján lévő) átalakításokat végezni. Hermeneutikai jellegű észrevételei mintegy ezen fogalmiság peremén helyezkednek el, s noha nem jelentőség híján valók, nem képesek ezt a fogalmiságot átörönni. Ennek egyik fontos oka – kissé sarkítottan fogalmazva – nem annyira az, hogy filozófiai ismeretei hiányosak voltak, mint inkább az, hogy elméleti kéziratai döntő részében a hermeneutika által kérdésessé tett esztétikai

hagyomány éppen hogy *jó tanítványának* bizonyult: saját elméleti próbálkozásait – nem minden kritika nélkül ugyan, helyenként pedig az alkotó megújítás igényével, de az alapok tekintetében mégiscsak – e téren szerzett ismeretei horizontjába igyekszik illeszteni. Az esztétikai kéziratok tanulmányozása alkalmas alátámasztani a vélekedést: József Attilának mint fiatal költőnek a korabeli vezető filozófiai áramlatok terén való tájékozottsága aligha hagyott kívánnivalót maga után. Esztétikai kézíratairól ebben a tekintetben elmondható: József Attila hermeneutikai szituációja abban a törekvésben állott, hogy számot adjon a filozófiai ismeretek terén szerzett jártasságáról, arról, hogy éppen hogy elsajátított filozófiai ismereteit képes alkotó módon hasznosítani. Ennek a feladatnak a kézíratos töredékek messzemenően eleget tesznek. Ahhoz, hogy a filozófiai világlátás évezredes tradíciójával való elégedetlenség mélyebben megfogadjon és gyökeret eresszen benne, egészen más előfeltevésekre, más egyéni s nemzeti-kulturális háttérre lett volna szükség.

Hermeneutikai perspektívából szemlélve tehát József Attila a hagyományos metafizika fogalmiságának foglya: mindazok a szerzők, akiknek a reá gyakorolt hatása igazolható vagy valószínűsíthető – legyenek bár a logikai platonizmus, az életfilozófia vagy a spiritualizmus képviselői, s álljanak bár fenn köztük a hagyományos metafizika paradigmáján *belül* mégoly lényeges különbségek (például aszerint, hogy az anyagra vagy a szellemre helyezik a hangsúlyt, az intuitív vagy a logikai megismerésre) –, hermeneutikai szemszögből mindannyian a hagyományos filozófiai fogalmiság, a hagyományos metafizikai ellentétpárok foglyai. A köztük fennálló különbségek ilyenformán egy azonos előfeltevés-rendszeren belüli különbségek.⁷

József Attilának a hermeneutika irányába mutató meglátásai szisztematikus törekvései *peremén* bukkannak föl, ott és akkor, ahol és amikor mintegy megfélekedezik róla, hogy a hagyományos filozófiai fogalmiság keretei között próbálja saját gondolatait elhelyezni. Ami azt mutatja, hogy saját eredeti meglátásainak kibontakozását a hagyományos metafizikai fogalmiság nem-hogy nem segíti, de inkább hátráltatja, gúzsba köti. Másfelől az is kitűnik, hogy a magukra a dolgokra összpontosító hermeneutikai filozófia és a művészet nézőpontja, valóságglátása között lényegi hasonlóságok állnak fenn. Ha ugyanis a hermeneutikai gondolkodás ösztönösen vonzódik a művészethez – azaz ha a művészet megértésének, a műalkotás tapasztalatának Gadamer szerint van valami lényegi köze a filozófiához,⁸ a filozófia világlátásához, fogalmi artikulációjához, nyelvezetéhez –, akkor alighanem fordítva is érvényes az: a művészet természetes úton képes utat találni a hermeneutikai gondolkodás felé. József Attila mintegy ösztönösen hermeneutikai irányultságú belátásai – túl mindenfajta többé-kevésbé valószínűsíthető hatáson – véleményem szerint ezzel magyarázhatók. S paradox módon épp filozófiai műveltsége, az ezen utóbbira való (egy egyetemi hallgatótól persze nem csodálható, sokkal inkább dicséretes, semmint elmarasztalást érdemlő)

ráhagyatkozás állhatott útjában s gátolhatta meg abban, hogy a fenomenológiai-hermeneutikai filozófiára jellemző elfogulatlanságot és naivitást teljesebb mértékben tegye magáévá, s hogy ennek révén fogalmi áttörést hajtson végre.

II.

Az eddigiekben összefoglalt eredményekhez szinte önként adódik magyarázatul a megjegyzés, mely egyben kiindulópontul szolgálhat a továbbiakhoz, s amely máris hermeneutikai tanulságot rejt magában. Ha elfogadjuk, hogy a művészet- és irodalomelméleti gondolkodást a XX. század második felében a hermeneutikai gondolkör új alapokra, de legalábbis más megvilágításba helyezte, akkor kiindulhatunk abból a – korántsem előzmények nélküli, így például már a tudásszociológia által rögzített, ám éppen a hermeneutika által különös hangsúllyal képviselt – belátásból, mely az ember radikális történetiségének és végességének tézisére épül. Eszerint minden alkotó valamilyen kortársi értelmezettségbe születik, nő bele, nézetei nem a semmiből nőnek ki. Mindenfajta elmélet már megszületése pillanatában magától értetődő természetességgel veszi alapul azt a kortársi értelmezettséget, mellyel azután alkalmasint élesen szembekerül, és amelyet heves kritikában, elutasításban részesít. Ha tehát József Attila esztétikai írásai a hermeneutika felől tekintve a hagyományos metafizika fogalmiságának, világlátásának jegyét viselik magukon, akkor ez a hatástörténet adott helyzetével magyarázható. Az a tény, hogy bizonyos, később hermeneutikainak nevezendő belátásokat József Attila képes megelőlegezni, innen tekintve részben abból is fakad, hogy a crocei esztétika, mely gondolati kezdeményeinek egyik alapvető forrását alkotja, a hagyományos metafizika szemléletmódjának és fogalmiságának minden érvényesítése mellett a maga részéről nyitott egy ilyenfajta elméleti tájékozódás irányában, és számos proto-hermeneutikai vonást tartalmaz. A következőkben a Crocéhoz való kapcsolódásnak ezt a feszültségét, a Crocéhoz való – hermeneutikai szemszögből tekintve egyszerre negatív és pozitív – kapcsolódást szeretném némiképp részletezni.

Kezdjük a negatív oldalról, a hatás visszahúzó erejével. Az esztétika mint önálló filozófiai diszciplína kérdéshorizontjának hermeneutikai megkérdőjelezése feltételezi a hagyományos metafizika fogalmiságának, fogalmi ellentétpárjainak megkérdőjelezését. Ha ez utóbbi nem következik be, az előbbi aligha mehet végbe. József Attila fő interlokutora mármost döntő pontokon az a Benedetto Croce, aki a neohegelianizmus jelentős képviselője, s akinek a gondolkodása kanti és hegeli elemeket ötvöz. A Crocéhoz való kritikai kapcsolódás azt eredményezi, hogy Crocén keresztül (akinek filozófiáját idealizmusnak, spiritualizmusnak, szellemfilozófiának szokás nevezni) József Attila átveszi a klasszikus metafizika fő fogalmi kelléktárát – azt az apparátust, melyet Croce maga is használ –, s ezt próbálja Croce nyomán – aki már

bizonyos, nem lényegtelen változtatásokat végrehajtott – második lépésben tovább alakítani, tovább tágítani.

A mi szempontunkból a legfontosabb metafizikai megkülönböztetés, amelyet József Attila Crocétól, Croce pedig közvetlenül minden bizonnyal Kanttól vett át – a megkülönböztetés egészen Arisztotelészig vezethető vissza –, a szellem kétfajta tevékenységének, a megismerés két formájának: *szemléletnek* és *fogalomnak*, intuitív és logikai megismerésformának a megkülönböztetése. Croce persze bizonyos pontokon módosította Kantot, s ezek némelyike azért fontos a számunkra, mivel hermeneutikai irányba mutat. Egyrészt a művészetnek az intuíció, azaz egy meghatározott megismerésforma alá való sorolása a művészetet a megismerés irányába viszi, s Gadamer egyik fő törekvése hasonlóképpen arra irányul, hogy a művészet megismerésértékét vissza-perelje.⁹ Croce itt a maga módján gadameri törekvéseket előlegez meg. Feltételezhető, hogy József Attila fentebb említett ilyen irányú kezdeményei crocei inspiráció hatását mutatják.

Croce lényegi módosítása Kanthoz képest abban áll, hogy a szemléletet, mely Kantnál a megismerésnek csupán egyik forrása, s a fogalom, az értelem hozzájárulása nélkül nem eredményez ismeretet, Croce önálló megismerésforrásként törekszik megragadni, s amennyiben a szemléleti megismerés elemi formájaként az esztétikai vagy művészi tényt („il fatto estetico o artistico”¹⁰) veszi alapul, úgy innen szemlélve a teljes filozófiai megismerés alapvetésének feladata bizonyos értelemben számára az esztétikára hárul. „Az esztétikai tevékenység pontosabb felfogásától kell várnunk a többi filozófiai fogalom helyesbítését, továbbá egyes problémák ama megoldását, mely más úton reménytelennek tűnik”, hangzik *Esztétikája* bevezetőjének programatikusan tétele.¹¹ A művészetnek a megismerés egyik formájaként, a szemléleti megismerés tudományaként való felfogása¹² azt eredményezi, hogy az esztétika Crocénál tágabb lesz a művészetelméletnél, ami azután kihívja József Attila kritikáját. Amikor József Attila – neveket nem említve – a filozófiai diszciplínák viszonyáról, meghatározásáról ejt szót, s az esztétika alapjait bírálja, nem utolsósorban Croce lebeghet a szeme előtt.¹³ – A másik ilyen jellegű módosítás az intuíciónak a kifejezéssel való azonosítása, ami hermeneutikai szempontból a faktikus élettapasztalatnak, illetve a megértésnek a nyelviséggel, a fogalmisággal való szoros kapcsolatát előlegzi, s a megélés kifejezésvoltának közvetlensége folytán a költői nyelvet a filozófiai nyelvmegértés számára jelentős mértékben fölértékeli. Az intuíciónak a kifejezéssel való azonosítása innen szemlélve méltán nevezhető proto-hermeneutikai belátásnak. Háború utáni fordulata során Heidegger 1919-ben „hermeneutikai intuícioról”¹⁴ beszél, olyan szemléletről, mely magában tartalmazza a fogalmat, azaz nem más, mint *megértő szemlélet*. E gondolat József Attilától sem idegen, ám jellegzetes módon csak saját szisztematikus törekvései *peremén* bukkan föl.

József Attilának a hagyományos metafizika fogalmiságához való kapcsolódását és saját önálló – az ihlet fogalma körül körvonalazódó – gondolati kezdeményezéseinek e horizonton belül való elhelyezkedését (továbbá ugyancsak a horizontot tágitására irányuló törekvését) jól szemlélteti a következő hely, melyet önálló elméleti fejtegetései élére állít, s melyet ezért érdemes részletesebben is idéznünk: „Igen okosan és teljes joggal azt kérdezhetné most valaki, hogy hát mi szükség van az ihlet fogalmának fölvetelésére, amikor a művészet *szellemi* tevékenység, hiszen *mindössze két fajú szellemi tevékenységet különböztetünk meg*, nevezetesen a *szemléletet* (intuíciót) és a *fogalmat* (spekulációt) – tehát az ihlet fogalma egybe kell essék ezek valamelyikének fogalmával, azaz fölösleges és haszontalan. [...] ha a művészet szellemisége *spekuláció*, úgy beleesik a *logika* tárgykörébe, ha pedig *intuíció*, úgy visszatérünk a *pirongatott esztétikához* [...]”¹⁵

Ebből a helyből egyértelműen kitűnhet: minden elégedetlensége ellenére József Attila átveszi és elismeri szemléletnek és fogalomnak a filozófiai tradíció általi megkülönböztetését. Sőt egy helyen még meg is erősíti: „az intuíció éppúgy a fogalmon kívül áll, mint ahogy a fogalom sincsen az intuícióban”.¹⁶ Önálló gondolati törekvésének a hagyományos filozófiai fogalmiság keretei közé való beillesztésére utal ezenkívül a metafizika olyan hagyományos fogalmi ellentétpárjainak használata, mint fizikai–szellemi,¹⁷ igazság–valóság avagy fogalom–valóság,¹⁸ az egyesre vonatkozó (és ezért nem közölhető, néma¹⁹) szemlélet és az általánosra vonatkozó („maradéktalanul kifejezhető”, minden nyelvre lefordítható²⁰) fogalom,²¹ a fogalmi gondolkodás absztraktságának állítása, a fogalom valósággal való szembeállításának, kimerevítő voltának, bergsoniánus színezetű statikusságának elismerése („a fogalom gyilkosság, aminthogy meg is öli a valóságot”,²² „a fogalom valóságtalanító [...] tevékenység”,²³ „a fogalom a valóságot [...] teljes egészében megtagadja, szemben áll vele [...] üldözi az időt, [...] az idő folyó végtelenségét egyszerűen megsemmisíti és mozdulatlan örökkévalóságot alkot magának”²⁴), de elsősorban és mindenekelőtt persze a középponti kérdésfeltevés, s annak is különösen a következő markáns megfogalmazása: „a műalkotás miféle szellemiség, vajjon intuíció-e, vagy spekuláció, azaz fogalom, avagy a kettőnek tisztátalan keveréke”.²⁵

A két hagyományos megismerésforma mellé József Attila fölveszi harmadiknak az ihletet. Mielőtt megpróbálnánk ideiglenes mérleget vonni, nem lesz haszontalan, ha sematikusán felsoroljuk a fogalmi tér három szereplőjének főbb jellemzőit.

1. Az *intuíció*: konkrét, egyesre vonatkozik, néma, privát.

2. A *fogalom*: elvont, nem kötődik nyelvi alakhoz (József Attila „alakilőtti fogalomról”²⁶ beszél, arról, hogy „a fogalomnak alakja nincs”²⁷), nemlét és valóságtalanítás („a valóság megértésekor kívül vagyok a valóságon”²⁸); ami panaszos búskomorságot eredményez amiatt, hogy a fogalom nem éri el a

valóságot, míg a hermenutika számára a megértés létmód. Amikor megérttek, nagyon is „vagyok”, pontosabban szólva: „megértő módon vagyok”.

3. Az *ihlet*: a nyelvi alak bensőleg hozzátartozik,²⁹ az alak nem véletlenszerű: „az ihlet belső szükségleteképpen veszi magára ezt az alakot, amelyben megjelenik”; míg „a fogalom ugyanaz a fogalom marad, akkor is, ha valósága megváltozik, [...] az ihlet megváltozik, esetleg megsemmisül, ha valóságát változás éri”.³⁰

Annak a fogalmi térnek, melyben saját gondolatait József Attila megpróbálja elhelyezni, kibontani, a következő tehát a dilemmája: a szemlélet adja az egyest, a konkrétumot, ám kifejezhetetlen, néma, privát, közölhetetlen. Éspedig azért, mert a fogalom általános. A szemlélethez hasonlóan a *fogalom* is bizonyos értelemben kifejezhetetlen, hiszen saját *alakja*, azaz nyelvi formája neki sincs, de nála ez azt jelenti: bármely nyelvi formában kifejezhető, bármely nyelvre maradéktalanul lefordítható, közölhető. Ezen közölhetőség ára: kilúgozza, kidesztillálja az igazán fontosat, az (egyedi) valóságot. Mivel a valóság mindig egyedi, egyes, konkrét valóság, így a fogalom – mint általános, mint elvonás – a nem-valóság jellegével bír: „a fogalom nemlét és időtlen örökkévalóság, alakja általános [...]”.³¹ Így előáll a racionalizmus–irracionalizmus, az idea–valóság platonikus dilemmája: a valóság, mivel lényegileg egyedi, konkrét, ezáltal irracionális is, éspedig azért, mert a gondolkodás, a fogalom eleve általános. Az (általános) fogalom állandóan lemarad az (egyedi) valóság mögött; reménytelenül kullog vagy lohol az (egyes, áramló, elszökő) valóság után. A megismerés e két – kantiánusan szólva – törzse hihetetlenül messze esik egymástól, s a szakadék áthidalása reménytelen: világos, átlátható, nem-valóságos fogalmak az egyik oldalon – örök érvényűek, a változás, az időbeliség alól platonikusan kivontak, önmagukkal időtlenül azonosak –; szemben a másik oldalon az állandóan áramló élet, konkrét változó sokaságának egyediségeivel, konkrétumaival, az egyedire irányuló szemléletekkel, intuíciókkal. Az állandó fogalmak gondolása annyi, mint a nem-valóságban való tartózkodás, időtlen térben való időzés, míg a való világba való leereszkedés nem egyéb, mint az irracionálisba, a homályba való lebukás. A közvetítést József Attila – nem minden originalitás nélkül – az ihlet fogalmával igyekszik megteremteni. Szemben e két szélsőséggel az ihletre az jellemző, hogy egyrészt a valóságot – vagy legalábbis annak egy metszetét, elemét – nagyon is tartalmazza magában, másrészt nincs híján a nyelvi alaknak sem, sőt szétszakíthatatlanul egybeforrott vele. A fogalom elvontságával szemben az ihlet konkrét, a valóságra vonatkozik. Míg „a fogalom a valóságot [...] megtagadja”, írja egy fontos helyen, addig „az ihlet nem áll szemben a valósággal”.³² „Az ihlet nem semmisíti meg az időt, hanem megszelidít, értelmes végtelenséget alkot.”³³ „A fogalom időtlen örökkévalóságával szemben az ihlet határolt végtelenség.”³⁴ „Az ihlet a szemlélet és a gondolat ellentétében való egység.”³⁵ Ezen megfontolások közepette talán

azt tekinthetjük a leginkább a hermeneutikai látásmód közelébe kerülő megállapításnak, mely szerint az ihletre az jellemző, hogy „a valóság minden kívül rekedt eleme elveszti létét: egyszerűen nincsen, nem tapasztalható”.³⁶ Elegendő lehet itt párhuzam gyanánt a következő gadameri helyre hivatkoznunk: „A bemutatás játékában megjelenő világ nem úgy áll a valóságos világ mellett, mint valami képmás, hanem maga a valóságos világ, létének felfokozott igazságában.”³⁷

A XX. századi hermeneutika felől szemlélve a művészet intuícióhoz való hozzákapcsolásának, az intuícióban való rögzítésének crocei törekvése a művészet (úgymond középkori, illetve premodern) intellektualizálásával való polemikus szembehelyezkedésnek, a művészet fogalmi megismeréssel való szembeállításának újkori vonulatába illeszkedik. A kérdésfeltevés téje: tudomány és művészet elválasztásához fogalmi eszközöket találni. Ez Gadamer felől szemlélve: 1. a művészet álláspontjának irracionalizálása, mely beleilleszkedik abba a folyamatba, amelyet Gadamer az esztétika kanti (vagy poszt-kantiánus) szubjektívizálásának nevez, s mint folyamatot innen indítja;³⁸ 2. az újkor tipikus jelensége, a művészet igazságtalanításának folyamatába való beilleszkedés (igazság innen szemlélve csak a módszerben, a módszereket felhasználó tudományos megismerésben lelhető fel;³⁹ s érdekes módon ez a gondolat József Attilánál is megerősítésre talál: „a tudomány nem [...] különbözik másban a nem-tudományos tételállítástól, minthogy módszeres”, írja⁴⁰). Gadamer kritikai megjegyzései az esztétikát mint művészetfilozófiát illetik, azt, hogy az esztétika mint művészetfilozófia milyen áron vívta ki az újkorban a maga autonómiáját; hogy az esztétika ezáltal művészetfilozófiává szűkült. A Crocehoz kapcsolódó, Croceval vitázó József Attila gondolja ellenben az, hogy az esztétika nem szűkült *eléggé* művészetfilozófiává. Azt a folyamatot, melyben az esztétika (mint művészetfilozófia) önállóvá vált, Gadamer ilyenformán kételyekkel kíséri, míg József Attila (hasonlóan a fiatal Lukácshoz) emfatikusan igenli.

III.

Eddig a negatív hatás. Ami a pozitív oldalt illeti, a crocei gondolatkör ama platonizáló-hegeliánus vonására utalhatunk, amely – a végességre helyezett hermeneutikai hangsúllyal kiegészülve-mérsékelve – Gadamerben is visszhangra talál. A vázolni kívánt párhuzam egészen alapvető egyezéseket mutat egy a későbbiekben tipikusan hermeneutikai jellegűként ismertté váló probléma: a szövegek típusainak (azok nyelviségének) elhatárolása és jellemzése tekintetében. Közelebbről ama viszony tekintetében, melyben valamely irodalmi vagy filozófiai szöveg nyelvisége saját mondandójához, hagyományos kifejezéssel: saját „tárgyához” viszonyul.

Az alapvető belátás a következőképpen fogalmazható meg: az irodalmi műalkotás értelem (jelentés) és hangalak egyensúlyát, harmóniáját valósítja meg. A nyelvi forma az irodalmi műalkotás számára nem másodlagos vagy külsődleges; nem helyettesíthető, nem pótolható semmi egyéb, más formával, föltéve, hogy a műalkotás esztétikai (érzéki) jellegét meg kívánjuk őrizni. A külső alak, melyben a műalkotás élénk lép, nem helyettesíthető semmilyen más alakkal. „A filozófia nyelve állandóan meghaladja önmagát, túllép önmagán – a vers nyelve [...] meghaladhatatlan és egyedülálló”,⁴¹ írja Gadamer. Igaz tételei „minden egyes fogalmának állandó önmeghaladása”⁴² a filozofálás számára nem pusztán véletlenszerű: éppenséggel a filozófia lényegét alkotja. „Ezért valójában nem léteznek filozófiai szövegek abban az értelemben, melyben irodalmi szövegekről beszélünk”; „a filozófusoknak azért nincsenek szövegeik, mert *Pénélopé módjára szötteküket minduntalan felfejtik*, hogy az igazság honába való hazatérésre újjól foglalkozniuk kelljenek”.⁴³ A filozófiai gondolkodás ennek megfelelően sajátos „nyelvínségben” szenved, az adekvát nyelviség hiánya, sajátos „nyelvnélküliség” jellemzi. „Mindenfajta filozofálás közös előfeltevése, hogy *a filozófiának mint olyannak nincs nyelve* [...]. A filozófia [...] kizárólag a *fogalom* közegében mozog [...]”:⁴⁴ a fogalomnak azonban nincs nyelve. Nincs tudnillik külön, saját testére szabott formája, alakja. Ez pedig a műalkotással szemben a filozófiát éppúgy jellemzi, mint a tudományos prózát, az értekezést általában.

„A lényeges különbség tehát abban való” – olvasható József Attilánál, akinek e ponton minden további nélkül átadhatjuk a szót, s akinek szava megfelelő módon képes tovább szólni a gadameri gondolat nyelvi szötteését –, „hogy a fogalom bár szükségképpen alakban jelenik meg, de *ugyanaz a fogalom nem szükségképpen kívánja ugyanazt az alakot*, alakja lehet bármi [...]”. Ugyanazt a gondolatot »kiki elmondhatja saját szavaival«, és más úton is kifejezheti. Azaz elértünk ahhoz a [...] megállapításhoz, hogy »a fogalom általános«, – leszögezhetjük, hogy a fogalomnak az alakja általános, [...] és azt jelenti, hogy *általános alak nem lévén, a fogalomnak alakja nincs* [értsd: egy adott, meghatározott nyelvi formája], és az alakban való fogalom nem tiszta fogalom, míg az ihlet [értsd: a műalkotás sajátos esztétikai jelenségformája] ragaszkodik alakjához, amelyben megjelenik [...]”.⁴⁵ Egy másik helyen pedig ezt olvashatjuk: „A fogalom ugyanaz a fogalom a kínai filozófusnál, mint a magyarnál vagy az angolnál. Hiszen a fogalmat kiki elmondhatja a saját szavaival. A fogalom tehát mint szellemiség az egész emberiségé. [...] [A filozófia esetében] nem a *szómegegyezés*, hanem a *fogalmi megegyezés* a fontos, és ha az egyik nyelvben nincs külön szó arra a fogalomra, úgy körülírható [...]”.⁴⁶ A másik oldalon ezzel szemben az a helyzet, hogy „a műalkotás mívolta az alak”,⁴⁷ a költészet pedig „nyelvben való, alakja a nyelv”.⁴⁸ Valamely költemény vagy annak ihlete ennél fogva nagyon is „ragaszkodik kiválasztott változtathatatlan alakjához”.⁴⁹

A fentebb összefoglalt gadameri jellemzésbe, mint látható, József Attila imént idézett meglátásai nagymértékben beilleszkednek, sőt – aligha túlzás állítani – szinte teljes egészében egybevágnek vele. A nyelviség, amely „egy értekezést és egy költeményt”⁵⁰ megkülönböztet egymástól, József Attila számára megfelelő kiindulópontot jelent a műalkotás – általa ihletnek nevezett – sajátos alkatának föltárására, hozzáférhetővé tételére.

Hogy a nyelviség a műalkotás számára mennyire nem közömbös, kitűnik egy kapcsolódó meggondolásból is. Az értekezés tartalmát ki lehet mondani, írja József Attila, a kimondás pedig nem változtat rajta: „igazsága igazság marad akkor is, ha egy mondatban, vagy ha tizenöt mondatban mondom el”.⁵¹ Az értekezést ilyenformán kivonatolni is lehet, teszi hozzá, „ám a költeményt kivonatolván nemcsak hogy nem kapok ihletet, hanem azt egyenesen megölöm,” szögezi le nyomatékkal.⁵² A műalkotás nyelvisége és a műalkotásról való beszéd nyelvisége (a tudományos beszéd, az értekezés nyelvisége) között megállapított ezen hiátus alkalmas alátámasztani azt a következtetést, mely szerint ami előny az irodalom, az hátrány az irodalomtudomány számára. József Attila fenti – Gadamer vonatkozó nézeteivel nem csupán nagymértékben egybevágó, de azokat új oldalról megvilágító, kiegészítő, gazdagító – megállapítása szerint: ami sikerül az értekezés esetében, az sikertelen marad a költeménynél. „Most mondjuk ki mindegyiknek a tartalmát”, kér rá bennünket József Attila: „az értekezésnél ez minden nehézség nélkül sikerül [...]. De amilyen könnyen megtehettem ezt az értekezéssel, annyira lehetetlen megtenni a költeménnyel.”⁵³

Ha kicsit tovább követjük az okfejtés logikáját, ebből az a sajátságos következtetés adódik, mely szerint a költemény tartalmát egyszerűen nem lehet kimondani! Éspedig nyilván azért nem, mert a „tartalom” oly mértékben nőtt össze a nyelviséggel, az alakkal, hogy elválaszthatatlan tőle. Ha sikerülne e tartalmat valaha is „kimondanunk” – e kimondás értelemszerűen csak más, új nyelviség segítségével történhetne –, akkor a műalkotást éppen saját azonosságától, vagyis esztétikai jellegétől fosztanánk meg. Az a költői műalkotás, amelynek cserélhető, változtatható a nyelvi öltözete, nem műalkotás többé. Ezzel szemben „[...] a fogalom ugyanaz a fogalom marad akkor is”, írja József Attila, „ha valósága [értsd: alakja, nyelvi formája – F. M. I.] megváltozik”.⁵⁴ A gondolat ezáltal képes bizonyos értelemben, a maga módján univerzális lenni: „a fogalom bár szükségképpen alakban jelenik meg, de ugyanaz a fogalom nem szükségképpen kívánja ugyanazt az alakot.”⁵⁵ A fogalom ebben az értelemben „általános”, ami „azt jelenti, hogy általános alak nem lévén, a fogalomnak alakja” – saját tulajdon nyelvi formája – „nincs”.⁵⁶ Ugyanezt a tényállást írja le *saját szavaival* Gadamer, amikor arról beszél, hogy a filozófiának nincs sajátlagos értelemben vett „nyelve”: „az »ész nyelve« nem külön, önmagáért való nyelv”,⁵⁷ „a filozófiának mint olyannak nincs nyelve [...]. A filozófia [...] kizárólag a fogalom közegében mozog

[...]”.⁵⁸ – Ugyanezt a tényállást írja le *saját szavaival* Gadamer, mondtuk, de e ponton úgy is fogalmazhatunk: a Gadamer által jellemzett tényállást írja le *saját szavaival* József Attila. A filozófust a hermeneutikai tradíció, Platón- és Augustinus-elemzések, míg a költőt saját költői praxisa és a kortársi neoidealista filozófia tanulmányozása vezetik gondolataik szavakba foglalásában.

Ezen utóbbi tézis alátámasztására helyénvaló lesz, ha bevonjuk Crocét az elemzésbe, s mindenekelőtt József Attila által ismert *Esztétikájához* nyúlunk vissza. „A fogalom, az univerzális önmagában [...] kifejezhetetlen”, olvasható Crocénál. „Semmilyen szó nem ér fel hozzá.”⁵⁹ E belátás láthatóan ugyanabba az irányba mutat, mint Gadamernek a fogalom közegében mozgó filozófia nyelvinségére, nyelvtelenségére vonatkozó tétele, vagy mint József Attila megállapítása, mely szerint „a fogalomnak alakja nincs”. Hogy József Attila Crocéból meríthetett ösztönzést, azt ugyanennek a megállapításnak egy másik helyen csekély stilisztikai különbséggel megfogalmazott formája mutatja; „a fogalomnak alakja nincs” tétel itt így hangzik: „alakja a tiszta fogalomnak nincs”.⁶⁰ A csekély stilisztikai eltérés mindazonáltal nem jelentőség híján való, mivel a „tiszta fogalom” terminus Crocéra utal – akinek a számára a logika éppen nem más, mint „a tiszta fogalom tana” –, s plauzibilissé teszi ilyenformán azt a feltevést, hogy e megállapítás megfogalmazásakor József Attila Croce tanait tarthatta szem előtt.

Croce ezen fejtegetései során találkozunk egy olyan megfontolással is, amely a filozófiai szövegnek, illetve az értekezés nyelviségének Gadamer és József Attila által osztott közös álláspontjához nagymértékben hasonló belátást fogalmaz meg, s ezért nem lesz haszontalan kitérni rá. „Egy filozófiai állítást, úgy tűnik, csak akkor birtokolunk igazán, ha egyszer *lefordítottuk* – mint mondani szokás – *saját nyelvünkre*”, írja Croce. „[...] Ezért semmilyen [filozófiai] könyv nem elégít ki igazán [...]”.⁶¹ Amiről itt szó van, nem más, mint annak a hermeneutikai tételnek *más szavakkal* való kifejezése, mely szerint a megértés-értelmezés során csak akkor sajátítjuk el a múltból hozzánk eljutott hagyomány vagy szöveg értelmét, ha azt az ismerősség és idegenség közötti hermeneutikai térben új nyelviséggel keltjük életre; mint Croce fogalmaz, „saját nyelvünkre lefordítjuk”, vagy ahogy József Attila írta: „saját szavainkkal” fejezzük ki. Fontos kiegészítő belátás az, hogy ilyen körülmények közepette – szemben az önmagában zárt és tökéletes műalkotással, melyen nem lehet semmit sem változtatni – egy filozófiai mű „sohasem elégít ki” – tudniillik azért nem, mert nyelvisége nem eredeti, a dologgal nem forrott, és nem is forrhatott egységbe. Nem elégít ki mindaddig, amíg nem találtuk meg azt a módot, hogy a leírt gondolatokat „saját szavainkkal” fejezzük ki. Míg egy műalkotás esetében ezzel szemben nem csupán nincs szükség arra, hogy saját szavainkkal keltsük életre, de ilyesmi egyáltalán szóba sem jöhet.

Croce kapcsolódó megfontolásait érdemes még egy kicsit tovább követnünk. A vázolt tényállással magyarázható ugyanis az, hogy „egy filozófiai

állítás szerzője maga mindig elégedetlen, s úgy érzi, beszéde vagy írása épp csak egy pillanatra kielégítő, s nyomban azután többé-kevésbé elégtelennek mutatkozik”.⁶² Ez gadameri terminusokban fogalmazva annyit tesz, hogy a szövegben objektiválódott értelem elidegenedése már szerzője számára megkezdődik, s innen az újabb és újabb nyelvi megfogalmazások és újrafogalmazások szükségességének gyakorta érzett gyötrelme, kínja. „Ahhoz, hogy filozófiai elégedettséget érezzen – folytatja Croce –, a szerzőnek mozdulatlanra kell merevednie a *formulában*, s az olvasónak hasonlóképpen a formulával kell megelégednie.” – „Formula” itt nyilvánvalóan az értelem nélküli pusztá nyelvi ruhát, nyelvi burkot jelenti, a merő szószerintiséget, s ez volna a félresiklás-elfajulás amaz esete, melyről az irodalmivá váló filozófia megnevezéssel lehet számot adni: a szöveg szövegszerűségére való koncentrálás háttérbe tolja és feledésbe burkolja a szöveg *értelmét* – azt az értelmet, amely szükségképpen csak új, más szavakkal kelthető életre. Egy halott formula ismételtetése persze – ne feledjük – nem éppen ugyanaz, mint egy költemény újra és újra (értelemszerűen: azonos szószerintiséggel) történő felmondása, elszavalása.⁶³ Amit éppen ezért inkább „végbevitelnek” kell neveznünk. Míg egy filozófiai gondolatsor „végbevitele”, „újonnan való lejátszása” nemigen tűri ezzel szemben a szószerintiséget. – „Aki viszont nem akar mozdulatlanra merevedni – folytatja az érvelést Croce –, annak azzal kell vigasztalódnia, [...] hogy a filozófia végtelen. A filozófia végtelensége” azonban nem más, teszi hozzá – s itt egy szó szerinti gadameri formulába ütközünk –, mint „állandó önmeghaladása”.⁶⁴ Ez és nem más a jelentése – folytatja – „a filozófia nevezetes örökkévalóságának”. Ez az örökkévaló filozófia ugyanakkor „reális dologként mégis csupán történetileg meghatározott állításokban található”.⁶⁵ Az örökkévaló filozófiának Crocénál sincs neki megfelelő, adekvát „nyelve”. Örökkévalósága, végtelensége állandó önmeghaladásában rejlik. Ez utóbbit Gadamer beszélgetésként határozza meg. A filozófusok egymást bírálva, egymás fogalmait korrigálva fejtik ki gondolataikat. Innen kiindulva új lehetőség nyílik filozófia és irodalom elhatárolására. A filozófiában – írja ugyanis Croce – „a kritikai vagy negatív aspektus elválaszthatatlan a pozitívtól, s ezért minden filozófia mindig *polémikus*”. Majd következik a jelentőségteljes kiegészítés: „csak a művész képes kifejezni magát polémia nélkül”.⁶⁶ Amit valahogy így kell olvasnunk: az igazi művész polémia nélkül képes kifejezni önmagát.

A polémia nélküli önkifejezés nyilván a műalkotás tökéletességének, zártságának indexe. Az irodalmi műalkotás szöttesét nem lehet tovább szőni, de nagyon is lehet a róla szóló irodalomtudományi-filozófiai beszéd szöttesét. E beszéd – a mindenkori történeti hozzáférések változása, az olvasónak a műhöz való lényegi hozzátartozása, a megközelítés irodalomtudományi horizontjainak kimeríthetetlenlensége folytán – éppannyira befejezhetetlen és lezárhatatlan, mint a filozófia végtelenbe tartó beszélgetése.

Gadamer hermeneutikai nyelvfelfogása a nyelv instrumentalista elméletét elutasítva szó és dolog szoros összefüggését veszi alapul. Ha ennek értelmében a nyelvnek eleve az a rendeltetése, hogy a mindenkori dolog szóhoz juttatásában önmagát megszüntesse, hogy a dolog szóhoz juttatásában önmaga eltűnjék, s hogy ezzel önmagát ugyanakkor kiteljesítse, küldetését úgyszólván bevégezze, akkor – csakúgy, mint Croce és József Attila – kivételként említi a művészet nyelvét. Az irodalmi műalkotás számára a nyelvi forma korántsem közömbös vagy másodlagos; léte nem az eltűnésben, az utalásban vagy a föloldódásban áll: a művészi szóban/képben az értelmi és az érzéki mozzanat tökéletes egységbe forrott; az érzéki mozzanaton, a festmény színén, avagy a szöveg nyelvi jellegén és szó szerinti hangzásán, a „nyelv megcsendülésén [Klangwerden der Sprache]”⁶⁷ – a filozófia és a tudományos próza „szürkét szürkébe festő”⁶⁸ érzéki oldalával, azaz nyelviségével szemben – nem lehet túllépni. A kitüntetett értelemben vett szavakra az jellemző, hogy szó-jellegüket nem lehet egy tetszőleges jelentés vagy utalás irányában meghaladni, túllépni vagy feloldani, mivel az értelem a hangalakkal egyszer s mindenkorra, felbonthatatlanul összeforrott.

Ez a gadameri álláspont, mint láttuk, jórészt megegyezik a József Attila esztétikai vázlataiban megfogalmazódó belátásokkal. „A költészet nyelvben való”, írja a költő egy eddig még nem idézett helyen; a vers szavakból építkezik. Ám a szót nem úgy kell értenünk, mint ami régóta rendelkezésre áll, „már nem tudni mióta megvan”, hanem mint olyat, amely úgyszólván most, a műalkotásban jön csupán létre: „a szó mint teremtés, műalkotás a keletkezésben”.⁶⁹ Ezt a műalkotásban most először létrejövő szót – amely a hétköznapi nyelvhasználattal ellentétben nem a dologra utal, s funkciója nem az, hogy annak szóhoz juttatásában önmagát megszüntesse, hanem éppen hogy önmagára mint szóra fölhívja a figyelmet – ezt a műalkotásban létrejövő költői szót bizonyára érthetjük akkor a jelzett gadameri értelemben a „nyelv megcsendüléseként”.⁷⁰

* * *

A „Dübörgő város zugó agyam». A gondolkodó József Attila” címmel 2002. június 3-án és 4-én az MTA Irodalomtudományi Intézetében rendezett konferencián elhangzott előadás némileg bővített szövege. (Itt mondok köszönetet TVERDOTA Györgynek, VERES Andrásnak és a vitában hozzászóló többi kollégának értékes megjegyzéseikért, melyek jelen munka kiegészítésének, továbbfejlesztésének lehetséges útjait jelezték.)

Bibliográfiai megjegyzés: A Gadamer és József Attila írásait tartalmazó kötetekre a következő rövidítésekkel hivatkozom:

GW = H.-G. GADAMER, *Gesammelte Werke*, 1–10. kötet, Tübingen, Mohr, 1985–1995. (A GW rövidítést követi a kötetszám és a lapszám megjelölése.)

IM = H.-G. GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984.

JAÖM III = JÓZSEF Attila, *Összes művei. III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok*, sajtó alá rend. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1958.

JATCSZ = JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek (1923–1930). Szövegek*, közléteszi HORVÁTH Iván vezetésével BARTA András és mások, Bp., Osiris, 1995.

JATCM = JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek (1923–1930). Magyarázatok*. Írta TVERDOTA György, Bp., Osiris, 1995.

1 Lásd: *Az esztétikai horizont meghaladási kísérlete József Attila esztétikai írásaiában és Gadamer hermeneutikája. Irodalmi szöveg és filozófiai szöveg*. I–II, *Literatura* 2000/4, 397–419.; 2001/2–3, 208–278.

2 Lásd JAÖM III, 223.; JATCSZ 55. Kisebbs-nagyobb stilisztikai eltérésekkel lásd ugyan-csak JATCSZ 53., 64., 72., 76.

3 IM 75.; GW 1, 86.

4 „*Igazság és módszer* című könyvem megfontolásait elsősorban a művészettel kezdem, nem pedig a tudománnyal, s még csak nem is a szellemtudományokkal. A szellemtudományokban ugyanis éppen a művészet az, ami az emberi lét alapvető kérdéseit egyedülálló módon teszi tapasztalhatóvá [...]” H.-G. GADAMER, *Vom Wort zum Begriff. Die Aufgabe der Hermeneutik als Philosophie* (1995). *Gadamer Lesebuch*, szerk. J. GRONDIN, Tübingen, Mohr, 1997, 105.

5 H.-G. GADAMER, *Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins*, GW 8., 11. (Kiem. tölem – F. M. I.). A művészet, mint ami történeti korokon keresztül „átível” a maga változatlan lényegében, ebben az értelemben maga is történeti termék. Ahogy a historizmusnak (a történelem „objektív megismerésének”), avagy az „objektív megismerésnek” általában megvan a maga ideje, úgyhogy eljár felette az idő, hasonló a helyzet (Heidegger historizmus-kritikáját követve) a „művészettel” is. Hogy időről időre mit értünk művészetten, annak nagyon is megvan a maga történeti ideje, s a művészet ebben az értelemben „felfogásforma”.

6 GW 1, 170. (= IM 126.) Részletesebben lásd *Művészet, esztétika és irodalom* Hans-Georg Gadamer filozófiai hermeneutikájában című tanulmányomat (FEHÉR M. István, *Hermeneutikai tanulmányok*, I, Bp., L'Harmattan, 2001).

7 Heidegger első világháború utáni fordulatanak egyik legfigyelemreméltóbb teljesítménye az, hogy a mértékadó korabeli filozófiaiak mindegyikét – álljanak bár fenn közöttük mégoly lényeges ellentétek – egy közös kritika keretében képes tárgyalni, s minden ellentétességük ellenére ki tudja mutatni közösségüket; azt, hogy milyen alapvető előfeltevéseket kell hallgatólagosan osztaniuk ahhoz, hogy annak alapján azután egymással szembe tudjanak kerülni (racionalizmus–irracionalizmus, tudományos filozófia–tudománykritika, pozitívizmus–naturalizmus versus logicizmus–platonizmus, empirizmus–racionalizmus stb.). Ennek részletesebb bemutatására másutt tettem kísérletet; lásd például a *Lét és idő* magyar kiadásához írott bevezetésemet. Bp., Gondolat, 1989.

8 Lásd GW 2, 481. Vö. még uo., 495., továbbá GW 2, 441. (= IM 13.), GW 8., 373.

9 Vajon, kérde Gadamer, „a művészetben nem rejlik-e ismeret? A művészet tapasztalatában nem rejlik-e olyan igazságigény, mely kétségkívül különbözik a tudományétól, de ugyanolyan kétségtelen, hogy nem gyengébb annál? S az esztétikának nem éppen azt kell-e megalapoznia, hogy a művészet tapasztalata a megismerés sajátos fajtája [...], mindazonáltal mégiscsak megismerés, vagyis igazság közvetítése?” (GW 1, 103. = IM 86.) Vö. GW 1, 2. (= IM 22.): „Hogy a műalkotással igazságot tapasztalunk, melyet semmilyen más úton sem tudnánk elérni, ez alkotja a művészet filozófiai jelentőségét [...]”. Továbbá GW 1., 47. (= IM, 52.): „De megengedhető-e, hogy az igazság fogalmát a fogalmi ismeret számára tartsuk fenn? Vajon nem kell-e elismerni, hogy a műalkotásnak is van igazsága?”

10 Benedetto CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 6. kiad., 1928 (1. kiad. 1902), 11.

11 Benedetto CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, id. kiad., VII. („[...] da un più esatto concetto dell'attività estetica deve aspettarsi la correzione di altri concetti filosofici, e la soluzione di taluni problemi, che per altra via sembra quasi disperata”). „Jelen munkát, fűzi hozzá, épp ez az elv hatja át” („Tale, per l'appunto, e il principio animatore del presente lavoro”).

12 Lásd például CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, id. kiad. 17. („scienza della cognizione intuitiva”), 52. stb.

13 JAÖM III, 247. „Közhely, hogy az esztétika, vagy ha úgy tetszik, a szépről szóló tan éppolyan önálló tudomány, mint teszem a logika [...]” „Hogy itt valóban „közhelyről” lenne szó, az alighanem túlzás, mindenesetre Croce számára a helyzet valóban így áll. A megismerés két fajtája Croce számára a szemléleti és az értelmi (fogalmi) megismerés, előbbi az esztétika, utóbbi a logika tárgya, s József Attila szövegében árulkodó esztétika és logika hasonló módon való egymás mellé helyezése (azaz a Croce-hatást a fenti idézetben leginkább a „teszem” fejezi ki).

14 M. HEIDEGGER, *Zur Bestimmung der Philosophie*, Kriegsnotsemester 1919 und Sommersemester 1919, *Gesamtausgabe*, Bd. 56/57, sajtó alá rend. B. HEIMBÜCHEL, Frankfurt am Main, Klostermann, 1987, 117.

15 JAÖM III, 231. sk.; JATCSZ 97.

16 JAÖM III, 250.; JATCSZ 35.

17 Vö. JAÖM III, 248.; JATCSZ 28. József Attila másutt is előszeretettel használta ezt a fogalompárt, többek között levelezésében is (vö. JATCM 58. sk.).

18 Lásd JAÖM III, 253.; JATCSZ 84. („Az igazság és a valóság ellentett fogalmak”). Vö. még például JAÖM III, 234.; JATCSZ 102. (a fogalom: „nemlét és igazság”).

19 Vö. JAÖM III, 247.; JATCSZ 132.: „Az intuícóra nézve megállapíthatjuk, hogy [...] csupán csak az enyém vagy csak a tied és nem közölhető.”

20 JAÖM III, 246.; JATCSZ 132.

21 JAÖM III, 246. sk.; JATCSZ 132. sk. Vö. JAÖM III, 238.; JATCSZ 111.: az intuíció „az egyes konkrét dolgok fölismerése”.

22 JAÖM III, 233.; JATCSZ 99. sk.

23 JAÖM III, 233.; JATCSZ 100.

24 JAÖM III, 236.; JATCSZ 105.

25 JAÖM III, 248.; JATCSZ 29.

26 JAÖM III, 233.; JATCSZ 100.

27 JAÖM III, 235.; JATCSZ 104.

28 JAÖM III, 233.; JATCSZ 101.

29 JAÖM III, 235.; JATCSZ 104.

30 JAÖM III, 235.; JATCSZ 104.

31 JAÖM III, 244. Vö. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, id. kiad., 48.

32 JAÖM III, 236.; JATCSZ 105.

33 JAÖM III, 236.; JATCSZ 106.

34 JAÖM III, 236.; JATCSZ 106.

35 JAÖM III, 244.; JATCSZ 123.

36 JAÖM III, 235.; JATCSZ 104.

37 GW 1, 142. = IM 109.

38 A XIX. századnak „kapóra jött Kant szándékának a lényege, tudniillik az, hogy az esztétika autonóm, a fogalom mércéjétől megszabadított megalapozását alkossa meg, s hogy az igazság kérdését a művészet területén egyáltalán ne tegye fel” (IM 63.).

39 Gadamer középponti törekvése az, hogy a „tudományon kívüli megismerésmódok igazságigényét” (IM 21.) a maguk jogigénye szerint juttassa szóhoz és igazolja filozófiaiilag. Vizsgálódásai „ahhoz az ellenálláshoz kapcsolódnak, amely [...] a tudományos metodika univerzális igényével szemben jelentkezik. Céljuk az, hogy felkutassák az igazság olyan tapasztalatát, amely túllép a tudományos metodika ellenőrzési körén [...]” (uo.).

40 JAÖM III, 251.; JATCSZ 50.

41 *Philosophie und Literatur*, GW 8., 256. Vö. *Schreiben und Reden*, 1983, GW 10., 355.

42 *Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache*, 1992, GW 8., 430.

43 GW 8., 430. (Kiem. tölem – F. M. I.)

44 *Philosophie und Literatur*, GW 8., 237. (Kiem. tölem – F. M. I.)

45 JAÖM III, 235.; JATCSZ 104. (Kiem. tölem – F. M. I.). Vö. JATCSZ 91.: „[...] fogalom, míg az ihlet ragaszkodik alakjához amelyben megjelenik, tehát önszükségképpen veszi magára.”

46 JAÖM III, 246.; JATCSZ 132. (Kiem. tölem – F. M. I.)

47 JAÖM III, 248.; JATCSZ 29.

48 JAÖM III, 246.; JATCSZ 131.

49 JAÖM III, 247.; JATCSZ 133. sk. Nem közböcs, de itt csak egy utalás erejéig említ-

hető, hogy József Attila a nemzet fogalmát az ihlettel, pontosabban a „közös ihlettel” törekszik leírni. Eszerint a nemzet összetartó ereje a nyelv, közelebbről a költői nyelv, melynek értelmében „ugyanazt a nyelvet beszélők közös szellemiséggel rendelkeznek” (JAÖM III, 246.; JATCSZ 132.).

50 JAÖM III, 232.; JATCSZ 99.

51 JAÖM III, 235.; JATCSZ 104.

52 JAÖM III, 235.; JATCSZ 104.

53 JAÖM III, 235.; JATCSZ 104.

54 JAÖM III, 235.; JATCSZ 104.

55 JAÖM III, 235.; JATCSZ 104.

56 JAÖM III, 235.; JATCSZ 104. Vö. JATCSZ 91.

57 GW 1., 425. = IM 294.

58 *Philosophie und Literatur*, GW 8., 237.

59 Benedetto CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, id. kiad., 48.: „Il concetto, l'universale, è in sé, astrattamente considerato, inesprimibile. Nessuna parola gli è propria.” „Rispetto al concetto, l'espressione è semplice segno o indizio.”

60 JAÖM III, 244.; JATCSZ 123.

61 B. CROCE, *Logica come scienza del concetto puro*, id. kiad., 187.: „[...] una proposizione filosofica non ci pare di possederla se non quando l'abbiamo tradotta, come si dice, nel nostro linguaggio [...]. Perciò nessun libro [filosofico] ci contenta mai del tutto [...]” (kiemelések az eredetiben).

62 Uo., 188.: „[...] l'autore stesso di una proposizione filosofica è sempre insoddisfatto, e sente che il suo discorso o il suo scritto basta appena per un istante, e subito poi si dimostra dal più al meno insufficiente.” Hasznoló megjegyzést tett 1925-ben Heidegger, a fenomenológia kifejezést használva. „A fenomenológiai vizsgálódások lényegében rejlik – mondotta –, hogy nem lehet rövidítve beszámolni róluk, hanem mindenkor újra meg kell ismételni, és be kell futni őket” (*Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, sajtó alá rend. P. JAEGER, *Gesamtausgabe*, Bd. 20, Frankfurt am Main, Klostermann, 1979, 32.). Hozzátehetjük még, hogy az újra és újra való megismétlés mindig új nyelviségben-fogalmiságban megy végbe.

63 A nyelvi műalkotás szerzőjének ebben a tekintetben éppen hogy „mozdulatlanná kell merevednie a formulában”.

64 B. CROCE, *Logica come scienza del concetto puro*, id. kiad., 188. sk. („continuo superarsi” – kiemelés az eredetiben). Gadamer pontosabban a filozófia igaz tételei „minden egyes fogalmának állandó önmeghaladásáról” beszélt („Philosophie kennt keine wahren Sätze, die man nur zu verteidigen hat und die man als die stärkeren zu erweisen sucht. Philosophieren ist vielmehr eine beständige Selbstüberholung aller ihrer Begriffe”; lásd GADAMER, *Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache*, GW 8., 430. (Kiem. tőlem – F. M. I.) Mivel azonban a filozófia a fogalom elemében mozog, így a kettő között (a filozófia önmeghaladása és igaz tételei fogalmainak önmeghaladása között) nemigen van különbség.

65 B. CROCE, *Logica come scienza del concetto puro*, id. kiad., 190.

66 Uo., 191.

67 Hören – Sehen – Lesen, 1984, GW 8., 274.

68 Lásd HEGEL, *A jogfilozófia alapvonalai vagy a természetjog és államtudomány vázlata*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1971, 23. Hegel nevezetes mondása, mint a fordító megjegyzi (uo., 373.), Mefisztó szavára utal Goethe *Faustjában*: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie / Und grün des Lebens goldner Baum” (Jékely Zoltán és Csorba Győző fordításában: „Fiam, fakó minden teória, / s a lét aranyló fája zöld”). – A „szürkét” e helyen az érzékiség csökkenéseként, az élenk színeiben pompázó festmény vagy az érzékileg csengető költői szóval szemben épphogy a filozófia „fakó” nyelviségeként lehet felfogni. A filozófia, írja Hegel, azaz „Minerva baglya a beálló alkonnyal kezdi meg röptét” (uo.) – az alkonnyal pedig a színek fakóvá válnak, éppen hogy szürkév (nevezzük ezt a napszakot ezért magyarul szürkületnek is). A filozófia ilyenkor építi fel, írja Hegel, az ideális világot a reális mellett és vele szemben, a gondolat világát, ez a világ pedig, mint Hegel utalásaiból kikövetkeztethető, ugyancsak szótlán, nyelv nélküli. Gondolat és szó ugyan Hegel szerint szorosan összetartozik: „a szó adja meg a gondolatoknak a legméltóbb és legigazibb létezésüket”; s a szó Hegel számára a külsővé válás, az objektivitás mozzanata: „csak akkor tudunk gondolatainkról [...], ha a tárgyiaság, [...] a külsőség alakját adjuk nekik” (*A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*, III,

A szellem filozófiája, 462. §., id. kiad. 272.; kiemelés az eredetiben). A költészetre ez pedig kiváltképpen érvényes, hiszen „a kimondott szó csak azért létezik számára, hogy kimondott legyen” (*Esztétikai előadások*, ford. ZOLTAI Dénes, Bp., Akadémiai, 1980, III. köt., 187.), ami a gadameri „Klangwerden der Sprache”-t előlegzi. Ám, mint épp az *Esztétikában* olvassuk, amikor a költői beszéd felől a spekulatív gondolkodásba lépünk át, „a realitás formája a tiszta fogalom formájává enyészik”. „A gondolkodás csupán az igaznak és a reálisnak a kibékülése a gondolkodásban; a költői teremtetés és alkotás ellenben kibékülés magának a reális jelenségnek a formájában”, írja Hegel (uo., 189.). Mivel a realitás, objektivitás, külsőség – mint hallottuk – épp a szónak, a nyelvnek a léte, ebből az következik, hogy a tiszta gondolkodás, az ész önszemlélete – mint a reális mellett fölépülő ideális birodalma – nemcsak Platónnál: Hegelnél is (majd pedig Crocénál) néma marad (vagy legföljebb halkán, színtelenül, csöndesen, szürkén beszél; ami egyébiránt Hegelnek a filozófia történetében ismert notóriusan gyötrelmes nyelviségére is valamiféle magyarázatul szolgálhat). Ugyanebbe az irányba mutat Hegelnek a számára teljességgel középponti filozófiai diszciplínára, a metafizikával azonosított logikára vonatkozó meghatározása: „A logika rendszere az *árnyak birodalma*, az egyszerű lényegiségek világa, melyek megszabadultak minden *érzéki* konkrétitól” (*A logika tudománya*, ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1979, I. köt., 34.; lásd G. W. F. HEGEL, *Werke in zwanzig Bänden*, Theorie Werkausgabe, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, 5. köt.,

55. „Reich der Schatten” (kiem. tőlem – F. M. I.). Lásd még Gadamer Hegellel összefüggésben tett megjegyzéseit a „tudományos gondolkodás prózájáról”, az „abszolútum érzékiségmentesebb megragadásáról” (GW 8., 223.).

69 JAÖM III, 246.; JATCSZ 131.

70 A vers „olyan nyelv, amely nem csupán jelent valamit, hanem *az*, amit jelent” (GW 8., 248. (kiem. tőlem – F. M. I.). A versben a szó maga a dolog, mely nyelvvé válik, a szót itt „képesek vagyunk *szaván fogni*.” (GW 8., 239., kiem. tőlem – F. M. I.) – Jelentés és lét effajta viszonyát-megkülönböztetését illetően lásd Schelling által a mitológiáról mondottakat: „[...] az olyan megszemélyesített alakokat, [...] mint pl. Eriszt (a vizsály megszemélyesítőjét), egyáltalán nem tekintik olyan lényeknek, amelyek valamit jelenteni hivatottak, hanem reális lényeket látnak bennük, amelyeknek a léte egyszersmind megfelel jelentésüknek.” „[...] a mitológia valamennyi alakját annak kell tekinteni, ami [...]. A jelentés itt egyszersmind maga a lét, amely átment a tárgyba, egyesült vele. Mihelyt valami jelentést engedünk ezeknek a lényeknek, immár nem léteznek többé. [...] Mi persze nem elégszünk meg a pusztá jelentés nélküli léttel, ilyenfélét nyújt pl. a pusztá kép, de nem elégszünk meg a pusztá jelentéssel sem, hanem azt akarjuk, hogy ami az abszolút művészi ábrázolás tárgya kíván lenni, az legyen olyan konkrét, csak önmagával azonos, mint a kép, és mégis olyan általános és értelmes, mint a fogalom [...]” (F. W. J. SCHELLING, *A művészet filozófiája*, ford. ZOLTAI Dénes, Bp., Akadémiai, 1991, 115. sk.).

József Attila Hódmezővásárhelyen

A Rapaport-levelek és az Eszmélet

József Attila hódmezővásárhelyi tartózkodását a szakirodalom megfelelőképpen feltárta. Érvényes ez a megállapítás arra az időszakra, 1934 tavaszára is, amelyre a tanulmány címe utal.¹ Az ebben a tárgykörben született íróknak legfőljebb azt vethetjük a szemére, hogy nem keresték meg a vásárhelyi hónapok drámai középpontját, amely köré a történet eseményei elrendezhetők. Ez a mag pedig az életmű egyik legjelentékenyebb teljesítményének, az *Eszmélet* ciklusnak a születése. Annál nagyobb szükség lenne arra, hogy ilyen dramaturgia szerint járjunk el, mivel a mű fontossága ellenére keletkezési folyamatáról nagyon kevés és semmitmondó adat áll rendelkezésünkre. Számításba kell tehát vennünk minden életrajzi, kortörténeti, lélektani és eszmetörténeti adalékot, amelyek felvilágosítást nyújthatnak az *Eszmélet*et író József Attiláról. A vásárhelyi hónapok a versciklus megírásának csak egyik stádiumát (talán épp végszakaszát) foglalják magukba. A vers fogantatása 1933 őszeig követhető vissza, előtörténete pedig – jelenlegi adataink szerint – 1933 nyaráig hosszabbítható meg.² Jelen dolgozatban az újabb időintervallum tárgyalására korlátozódok. A feladatot az teszi nehezzé és egyben tanulságossá, hogy 1934 tavaszán, az *Eszmélet* születésével egyidejűleg íródtak a József Attila pszichoanalitikus vallomásainak legkorábbi rétegéhez tartozó *Rapaport-levelek*. Ennek a dokumentumnak az elemzése, értelmezése, a pálya összefüggésébe állítása, szemben a szinte „divatos” *Szabad-ötletek jegyzékével*, mindeddig nem vagy alig történt meg. Az *Eszmélet* és a *Rapaport-levelek* keletkezésének párhuzamossága parancsoló szükségszerűséggel írja elő a két szöveg összevetését, illetve összefüggésbe állítását. Az alábbi gondolatmenet erre tesz kísérletet.

József Attila 1933 derekától kezdve soha eddig nem tapasztalt mélységű és tartósságú válságot élt át. Ennek a krízisnek voltak a közélettel (a szélsőjobboldal uralomra jutása Németországban), a szervezeti kapcsolatokkal (szakítása az illegális kommunista párttal), a hivatással (teljes kiszorulása az irodalmi életből), a betegséggel (terápiájának félbeszakadása Rapaport Samuval), a magánélettel (élettársi kapcsolatainak zavarai Szántó Judittal) és a megélhetéssel (állás és anyagi erőforrások nélkül maradása) kapcsolatos összetevői. A válság mélypontját 1933–1934 telére tesszük, amikor a költő

nem látott a maga számára más kiutat, mint élettársi kapcsolatának felszámolását, s véglegesnek vagy tartósnak szánt leutazását Hódmezővásárhelyre, ahol fiatalabb nővére, Etus és volt gyámja, Makai Ödön és családja befogadta őt, legalábbis addig, amíg nem tud magával valamit kezdeni.

A költő 1934. február 13-án kelt levelében értesítette Makai Ödönt, hogy elszánta magát a Hódmezővásárhelyre való leköltözésre, ehhez azonban „30 P[engő]-s küldemény”-t kér.³

Mélypont és erőgyűjtés

Az utazásra február második felében, nem sokkal február 13-a után teljesen bizonyosan sor került, mert a költő március 2-án levelezőlapon köszönte meg Szántó Juditnak az utána küldött postát, s egészségi állapotáról is jelzést adott: „Nem nagyon javulok.”⁴ A levelezőlap és elválásuk között néhány nap intervallumnak el kellett telnie, hogy az idézetteknek hírértéke legyen a volt élettárs számára. Szántó Judit emlékezéséből is ez hüvelyezhető ki: „A postát utánaküldtem, nem akartam magányosságát zavarni, és ő sem tudta, joga van-e engem megzavarni. Azután lassan megindult a levelezés köztünk.”⁵

A hódmezővásárhelyi hónapokról alkotott kép, amelyet a meglévő mozaikkockákból összerakhatunk, kettős portré megalkotását teszi lehetővé és szükségessé. Körvonalazódik egy arc, amelyet a költő a nyilvánosság felé mutatott. Hódmezővásárhelyen is élt társasági életet, akár nővére családja körében, akár saját helyi barátai között. Ugyanakkor azonban rendelkezünk néhány dokumentummal és tanúságtétellel, amelyek riasztó adalékai egy egyensúlyát veszített, súlyos belső viaskodásokon áteső személyiségnek. Vizsgáljuk meg előbb, milyennek mutatkozott társaságban, hogyan intézte gyakorlati ügyeit?

A véletlen úgy hozta, hogy az első ceruzarajzot nem akármilyen rangú írótól, magától Móricz Zsigmondtól kapjuk az Eta és Makai Ödön házában élő költőről. Móricz a kutatások szerint valószínűleg március 7-én tett látogatást Makaiéknál, akik a vidéki város nevezetesebb lakói közé számítottak, s akiknek gazdag paraszti cserépedény-gyűjteményük volt.⁶ Móricz bizonyos idegenkedéssel írja le a vendéglátást, amelynek során legnagyobb meglepetésére József Attilával került egy asztalhoz. A helyzetet, a rokon kapcsolat nemigen értette, s a vendéglátók sem világosították föl róla. Az író számára nem volt ismeretlen a fiatalember. József Attila pedig már a harmincas évek elején kemény hangú cikkben szállt vitába idősebb társával, amelyet utóbbi alighanem nem is igen vett tudomásul.⁷ Az igazi megismerkedés tehát ekkor történt. Itt tudta meg Móricz, hogy a gyakran népies, magyaros hangvétellű versek írója ferencvárosi proligyerek. Legalábbis József Attila ezzel hökkentette meg a ház vendégét. Az emlékezésből talán azt a részletet érdemes felidézni, amely az éles szemű íróban a költőnek a házban betöltött szerepéről feltételezésként megőrződött: „Igazán úgy is tűnt fel, mintha »lengyelje« lett

volna a háznak, ahol szabad volt a legvastagabb szivarra gyújtani, de bele-szóló dolgokba mintha nem lett volna.”⁸

Ha Móricz nincs és – hézagosságot érve – nem is lehet tekintettel finomabb árnyalatokra, annyiban mindenképpen helyesen látja a költő helyzetét, hogy a ház urának és úrnőjének költségén él, s ez a körülmény a fiatal-embert, még ha nem éreztetik is vele, kínosan érinti, hogy nővérére és volt gyámjára szorul felnőttkorában is. Ezért is adhatunk hitelt Almási Gyula Béla, a költő Hódmezővásárhelyen letelepedett makói barátja szavainak, aki szerint „Keveset tartózkodott Makaiéknál, enni, aludni járt haza”.⁹ Nyilván igyekezett minél kevésbé terhére lenni vendéglátóinak. A hozzátartozók minden bizonnyal tapintatosak és türelmesek lehettek a költővel szemben, mert különben aligha maradt volna náluk hónapokon át.

Bizonyos értelemben ugyanazt az életmódot folytatta, amelyet a főváros-ban. Alapjában társasági lény volt, kereste értelmiségi barátainak közösségét. „Minden idejét vagy a Munkásotthonban, vagy a Műveremben töltötte.”¹⁰ (A továbbiakban mindkét helyre kitérünk.) A vidéki városban József Attila otthonosan mozgott, hiszen 1929 óta rendszeresen töltött itt rövidebb-hosszabb időt, és sok barátot szerzett.

Ha leszámítjuk Bányai Lászlót, aki Jolán nővérének harmadik férjeként sógora lett, s akivel kapcsolata Pesten folytatódott, akkor alighanem Pákozdy Ferenc, hódmezővásárhelyi újságíró, a *Külvárosi éj* című kötetéről a *Társadalmi Szemlébe* írt levágó kritika szerzőjének a *névrokona* állt hozzá a legközelebb. A hódmezővásárhelyi Pákozdy is költő, ő is írt kritikát a *Külvárosi éj* kötet-ről, még hozzá abba a lapba, amelyben 1934 őszén az *Eszmélet* megjelent. Pákozdy olyan kötetként üdvözli a verseskönyvet, amely szerzőjének siker-ült „a halhatatlanság hétfejú sarkányát földhözvágni”.¹¹ Igazságtalansággal és féltékenységgel vádolja Illyés Gyulát a kötetéről a *Nyugatban* megjelent vál-lon veregető kritikája miatt. Olyanfajta barátság fűzhette össze József Attilát és Pákozdyt, amelyben utóbbi elismeri társa költői és szellemi felsőbbbségét. 1934 tavaszi együttlétüknek érdekes dokumentuma az az 1934. június 20-án kelt, Beke Manó matematikusnak címzett, el nem küldött levél, amelyben a két barát egy vitatott matematikai kérdésben szeretné döntőbírónak felkérni az ismert szakembert.¹²

Az ilyen matematikai, de sokkal gyakrabban irodalmi, művészeti viták a fentebb már említett „műveremben”, Galyasi Miklós művészettörténész, muzeológus lakásában zajlottak le, akit szintén a költő baráti körének tagjai közé sorolhatunk: „Galyasi Miklósnál volt ez a Műverem, – ahogy mi nevez-tük ezt a tanyát –, az akkori Kinizsi- és Csáky utca sarkán. A gyorsforralón állandóan főtt a fekete, élesek voltak a viták... Attila tudatosan, széles mű-veltséggel, nagy alaposággal védte a saját álláspontját” – ezt Almási Gyula Béla írja, akit József Attila még Makóról, Espersit János köréből ismert.¹³ Ha vitára került sor, akkor József Attila, aki – mint ismeretes – szeretett vitat-

kozni, elemében volt. Vizi Albert, aki ezekről a vásárhelyi eszmecserekről szintén megemlékezik, szintén a baráti körbe tartozhatott. Végül a költő vásárhelyi értelmiségi barátai között meg kell emlékeznünk Székely István ügyvédre, aki 1933 decemberében már csalogatta József Attilát a vidéki városba, s aki 1932 decemberében az izraelita kultúrcsoportban méltatta költészetét.¹⁴

A költő másik kedves tartózkodási helye, a Munkásotthon a költő politikai-világnézeti tájékozódásában végbement változással kapcsolatban bír jelentőséggel. Erdei István, a költővel baráti kapcsolatot ápoló helyi szociáldemokrata vezető, aki korábban eredménytelenül próbálta meg József Attilát eltéríteni kommunista beállítottságától, ekkor már Debrecenben dolgozott.¹⁵ Egy másik helyi szocialista vezető, Takács Ferenc, akivel a költő később is fenntartotta kapcsolatát, azonban politikai kérdésekben minden bizonnyal 1934 tavaszán is vitapartnere volt.¹⁶ József Attila és az illegális kommunista párt kapcsolata 1933 májusában–júniusában megszakadt. 1934 őszén már teljes bizonyossággal Mónus Illés szociáldemokrata értelmiségi köréhez állt közel. Nem lehet kizárni, hogy a moszkvai írókongresszusra történő meghívásának elmaradása, ami állítólag sokkhatást gyakorolt a Hódmezővásárhelyről éppen Budapestre visszatért költőre, nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy rászánja magát a szociáldemokrácia melletti állásfoglalására. A fordulatot azonban megelőzhette egy hosszabb, lassú átformálódás, amely részben épp Hódmezővásárhelyen mehetett végbe.

Erre nézve, sajnos, nagyon kevés támponttal rendelkezünk. A marxista filozófiai irodalom iránti folyamatos érdeklődésének bizonyítéka az a Szántó Juditnak május 1-jei keltezéssel írt levél, amelyben a következő kérdést intézi élettársához: „És vidd el neki [az éppen Pesten tartózkodó Etának] légy szíves néhány marx-könyvem, a Hegellel együtt. Otthon van-e már a *Historische Mater*? A piroskötésű Luppolt is kérem.”¹⁷ A felsorolásból azonosítható a *Historischer Materialismus*, amely Marx ifjúkori írásait tartalmazza, valamint Luppolt *Lenin und die Philosophie* című könyve. Az természetesen egyáltalán nem mindegy, hogy milyen beállítottsággal kívánta elolvasni vagy inkább újraolvasni ezeket a könyveket József Attila. A marxi gondolatrendszerrel mindvégig rokonszenvezett, Leninről azonban már az 1934 őszén megjelent *A szocializmus bölcsellete* című tanulmányában határozott kritikával nyilatkozott.

Némi támpontot jelenthet József Attila nézetei alakulástörténetéhez az a válaszlevél, amellyel a költő Veres Péter 1934. februári levelére reagált 1934. szeptember 24-én. Itt elhatárolja magát a kommunista írócsoporttól: „Én semmiesetre sem tartozom sem erkölcsileg, sem művészileg közéjük – bizonyára olvasta, hogy mit írt a »T.Sz.« Külvárosi éj c. könyvemről. Én álmarxista, szociálfasiszta, burzsuabérenc renegát vagyok. De költő. Ők viszont nem burzsuabérencek és nem költők. De nemcsak ők különböztetik meg

magukat tőlem, hanem – amint látja – én is megkülönböztetem magamat tőlük.”¹⁸ Ezeket a keserű kifakadásokat azonban nem lehet egy az egyben visszavetíteni a néhány hónappal korábbi vásárhelyi állapotok jellemzésére, különösen azért nem, mert közben zajlott le a moszkvai írókongresszus.

Szemügyre kell vennünk azt a töredékben maradt kéziratot is, amelyről biztosan tudható, hogy 1934-ben keletkezett, de születésének időpontját közelebbről nehéz meghatározni. A *Szocializmusban*, a szociáldemokrata párt elméleti folyóiratában 1934 novemberében megjelent nyíltan szocdem irányultságú *A szocializmus bölcselete* című tanulmányánál minden bizonnyal korábbi kézitról van szó, de a legkevésbé sem biztos, hogy a költő már Hódmezővásárhelyen papírra vetette volna:

A költő legalábbis így látja. És amikor döntenie kell a két tábor között, nem azért fordít hátat a bolsevistáknak, mert nem hajlandó önként vállalni, és kiállni olyan szörnyű szenvedéseket, amelyeket tizenhét esztendeje napról napra szült a szovjetorosz tetterő, a mai eléggé örömtelen szovjetorosz életért (egy hasonló arányú, kapitalista iparosítás sem halmozta volna föl a borzalmaknak azt a tömegét, amely kommunizmusnak csak a „hősi” korszakát jellemzi), mondom nem azért vallja magát szociáldemokratának a költő, ha már választania kell, mert visszariad a harctól, ámbár Arkhilokhos nem szégyellte eldalolni, hogy pajzsát, dárdáját elhajigálva menekült a csatából, amit különben Horatius is énekbe foglalt, hanem azért, mert a szociáldemokratáknak nincsenek a munkásosztály hősiességébe vetett illúzióik. Tudják, hogy a munkások húst, kávé, sört akarnak, motorbiciklit és központi fűtéses lakást szeretnének, s akik szocialisták, azért azok, mert látják, hogy a kapitalizmus gazdasági törvényeinek fonálára akasztott húsvéti sonka az ő fejük fölött elérhetetlen magasságokban függ. A költő általában azért szocialista, mert belátja azt, amit belátnak azok a munkások, akik éppúgy szeretik és óhajtják az élet apró örömeit, harc árán, ha kell, mint a költő.¹⁹

Közelebbi támpontok nélkül a keletkezési dátum meghatározhatatlan, valószínű azonban, hogy az írás a hódmezővásárhelyi tavaszi hónapok *után* született. Az év első felében bizonyára elindult azon az úton, amely ehhez a végeredményhez vezetett, hacsak a szociáldemokratákkal való kapcsolatfelvétel nem tekintjük a szovjetunióbeli meghívás elmaradása miatt fellobbant harag következményének.

A mélypont a költő sorsának alakulásában az a pillanat lehetett, amikor nem látszott számára más kiút, mint Vásárhelyre visszavonulni. A vidéki városban azonban kezdett magára találni, s keresni a kiutat a csődhelyzetből. Többféle alternatív megoldás között próbálta megtalálni a számára legmegfelelebbet. Április 16-án kelt levelében arról tájékoztatja Szántó Juditot, hogy „Ödön és Etus azt akarják, maradjak itt végleg és tegyem le a tanári vizsgát”. A véglegesen vidékre költözés mellett ugyanebben a levélben másikat esélyként a fővárosba való visszatérés merül föl, de milyen áron? „Május elsejére szívesen fölmennék Pestre, hogy mindent előlről kezdjünk. Pénzem

nincs. Nagyon össze kellene huzni magunkat s – az elején legalább – a szó szoros értelmében kenyéren és vizen kellene élnünk. Mint a télen a te mada-raid.” Aztán álláslehetőségek után érdeklődik: „Van állásod? Jó volna, ha utánanéznél valaminek, mert ha fölmegegyek, azt hiszem ügynökölésen kívül máshoz nem igen foghatok.”

De nemcsak Juditnál érdeklődik, hanem – úgy látszik – álláshelyek vagy legalábbis támogatók után néz, csak éppen sikertelenül. Erről vall május 1-jén kelt levele: „Nem tudtam fölmenni, mert mindenünnen, ahová írtam, lemondó választ kaptam... Egyelőre megkísérlem, hogy pénzt szerezzek.” A május 4-ei levél szemrehányó hangvételű, s a korábbi lendület megakadássáról árulkodik.²⁰

Ezután egy újabb terv körvonalazódik, amelynek az a lényege, hogy Makaiék Balatonszárszón panziót nyitnak, s ebben Etus alkalmazni tudná öccsét is. A költő azt szeretné, ha ebbe a vállalkozásba Szántó Juditot is be lehetne kapcsolni. Június 13-án, majd 23-án kelt levelében teljes komolysággal tájékoztatja élettársát erről az eshetőségről. Bejelenti pesti utazását, de nem biztos benne, hogy ott is marad.²¹ Tudjuk, hogy június végén elhagyta Hódmezővásárhelyt és visszaköltözött a Korong utcába.

Íme, a huszadik századi magyar irodalom egyik legnagyobb alkotója, a legteljesebb elszigeteltségben, kívül az irodalmi életen, képtelenül legelembibb megélhetési gondjainak megoldására. És eközben készül a modern magyar irodalom egyik legnagyobb alkotása, az *Eszmélet* versciklus.

A költő minden elkeseredettsége, lehangoltsága ellenére sem adja fel a küzdelmet. Költői önbizalma nem hagyja el. Másként nem lehetne megmagyarázni, hogy elhatározza válogatott verseinek kiadását. Egy ilyen elhatározás mögött az a (talán elkeseredett, dacos) szándék rejtőzik, hogy összegyűjti eddigi pályája java termését, s ez a teljesítmény együtt meg kell győzze az olvasót, meg kell győzze a kritikát, hogy jelentős alkotóval áll szemben. Hozzálat annak a kötetnek a megszerkesztéséhez, amely az év végén *Medvetánc* címen lát majd napvilágot. Ez gyakorlatilag csak 1934 nyarán következik be, amikor újra a fővárosban él a költő. A *Magyar Közélet*ben 1933. január 16-án megjelent riportban azonban már arról beszél, hogy „Tavasszal egyébként kiadok egy 15–20 íves gyűjteményes kötetet”.²² Stoll Béla szerint tíz korábbi versének egyforma küllemű gépirata már e tervezett kötethez készült.²³ Hódmezővásárhelyi tartózkodása idején ez a szándék minden bizonnyal működött benne.

Erre enged következtetni Bányai László emlékezése, amely folyamatosabbnak mutatja a kötettervvel való foglalatosskódást, mint egy 1933 tavaszi és egy 1934 nyári felbuzdulást:

Hónapokon át évdődött, babrált ezután a gondolattal: ki kellene adni megint egy verseskötetet. Igen, de új vers aránylag kevés akadt s nem akart még egyszer olyan vékonyka

fűzettel kiállni, mint amilyen a „Külvárosi éj” volt. Nem tudom, maga jött-e rá, vagy pedig más adta neki az ötletet, de egyszercsak komolyan kezdtünk beszélgetni a válogatott versek gyűjteményes kiadásáról, amelyben az újak számára is tekintélyesebb külsőt lehetett biztosítani. Elkezdődött hát a „válogatás”, amiről legjobb lenne nem beszélni.

Attila, – hóna alatt eddig megjelent versesköteteinek lapokra szedett példányaival és újabb kézírataival, – heteken és hónapokon keresztül álomjáró módjára közlekedett az utcán, kávéházban, lakásokban. Fűtől, fától, a cseppet is jobb ismerőstől állandóan kérdezősködött: „Mit gondolsz, ezt belevegyem?” Bizonytalankodása, aggodalmaskodása most már teljesen hű tükörképet nyújtott lelkiállapotáról. A versek csak látható, külső eszközök voltak, foggantyúi [sic!] a szerkezetnek, mellyel önmagát emelgette, méricskélte, fölbecsülte, lebecsülte. Egyszer nem volt hajlandó egyet sem kihagyni a megjelent versekből, másszor pedig meg nem felelő értékűnek minősítve valamennyit, csüggedten mondott le a kötet kiadásának tervéről. Végre, – hosszú idő és sok gyötrelmes tépelődés után, – valami anyagot mégis összerakott.

– De most mi legyen a sorrend? – kérdezte tőlem.

– Talán leghelyesebb lenne az időrendet, a megjelenése sorrendjét megtartani, – feleltem én s meggondolatlanul még utána tettem: – Azt hiszem, ez tüntetné fel leghívebben a fejlődésedet is.

– Igaz, – biccentett ő és tüstént hozzálátott a kiválogatott anyag időrendi összerakásának. De mikor ezzel készen volt, akkor meg kiderült, hogy az eddig inkább tárgyi szempontból kiválogatott versek számára ez megint nem megfelelő csoportosítás. Elől kezdődött tehát az egész válogatási móka.

Keservesebben akart megszületni ez a könyv, mint Luca széke.²⁴

Ezenkívül azonban keveset produkál. József Eta szerint a *Szappanosvíz* fogantatása Hódmezővásárhelyhez köthető:

A Villasor 14. sz. ház emeletén laktunk, egyszer kimentünk Attilával a folyosóra, s lenéztünk az udvarra. Ott lent valaki mosott, és kiengedte a mosóteknőből a szappanoslét a „hűs udvar téglakocka” vörösére. Mondtam Attilának: – Nézd, milyen érdekes, miként folyik a víz, hogy keresi a szabadulást a szappanosvíz, és végül mégis a kanálisba folyik. „A szappanosvizet eléri a halál és továbbhalad” – így formálódott dallá ez a kis látvány.²⁵

A vers azonban csak 1934 augusztusában jelent meg, s végleges változata bizonyára Hódmezővásárhelyről való visszaköltözése után készült el. A *Falu* a másik olyan vers, amelynek keletkezése köthető lenne a vidéki tartózkodáshoz. Csakhogy ez is később készült el, vagy pedig Stoll Béla egy másik keltezési hipotézise alapján 1933-ra tehető. Ha ezek a kelteзések helyesek, akkor Hódmezővásárhelyen az *Eszmélet* cikluson kívül más verset nem is írt a költő.

Még egy fordítás fűződik vásárhelyi alkotótevékenységéhez. Az evangélikus egyház 1934-ben pályázatot hirdetett Luther híres zsoltárának, az *Erős vár a mi Istenünk* című éneknek a magyarra fordítására. A győztes pályaművet 300 pengővel jutalmazták. A pályázati határidő 1934. augusztus 31. volt. A költő április 3-án kelt levelében Radvánszky Albert bárótól, az egyház

egyetemes felügyelő-elnökétől levélben kérte az eredetit, a hivatalos teológiai értelmezést és a dallamot. A fordításhoz két mellékletben indokoló és magyarázó kommentárt fűzött. A magyarázat fordítástechnikai, nyelvi, stilisztikai természetű, és csak minimális mértékben teológiai jellegű. Inkább csak a költőnek a vallásos képzet- és fogalomvilágban való – eddig is tudott – ott-honosságát igazolja, illetve fordítási módszereire, esetleg német nyelvtudására vet fényt. József Attiláról való képünket annyiban gazdagítja, hogy szocialista orientációjának átalakulása, a *Rapaport-levelekben* tanúsított mélylélektani érdeklődése mellett ez a vállalkozás a vallásos hittel kapcsolatos kulturális tapasztalatának meglétét is bizonyítja 1934 első felében.²⁶

A költő alkotói tevékenysége tehát nővérénél laktában az *Eszmélet* megalkotására irányult. Erről azonban éppoly kevés adat áll rendelkezésünkre, mint az időszakról általában. Szabolcsi Miklós megfogalmazásával lényegében egyetérthetünk: „Az *Eszmélet* előzményei 1933 végéig nyúlnak vissza, a kész ciklus már Vásárhelyen, 1934 tavaszán készülhetett el.”²⁷ Annyit tennék hozzá ehhez a globális megállapításhoz, hogy az adatszolgáltatás bizonytalanságai folytán nem lehet kizárni, hogy a költő Hódmezővásárhelyről való hazaköltözése után, júliusban is alakíthatott még a szövegen. Már sokkal nehezebb helyzetben vagyunk, ha pontosabban tagolni szeretnénk az egyes strófák születésének időpontját. Erre nézve talán Szántó Judit az egyetlen lehetséges forrásunk, aki a tőle megszokott pontatlansággal fogalmaz: „Az »Eszmélet« című versét, mikor először elváltunk, 33-ban [nyilván 1934-ben – T. Gy.] kezdte meg Hódmezővásárhelyen. A nyolcadik szakaszt Etusnál írta és a kilencediket. Ezek nem kész formájukban íródtak.”²⁸ Szántó Judit mondatait, ha a sorozatot csakugyan a vidéki városban „kezdté” a költő, úgy kell értenünk, hogy először a VIII. és a IX. vers készült el a ciklusból. A XII. vers a referenciális utalás alapján: „Vasútnál lakom.” vagy 1933–1934 fordulóján, vagy 1934 nyarán születhetett.

Még egy konkrét, azonosítható irodalmi élmény fűződik a hódmezővásárhelyi időszakhoz: Nagy Lajos *Kiskunhalom* című könyvének elolvasása. A költő gratuláló levele április 16-án kelt: „Drága Lajos, kölcsönkaptam a Kiskunhalmot, egy szuszra olvastam végig. Remekmű ez, barátom! Több, mint filozófia és több, mint költemény, – egy pillanatra színtelenné teszi eddigi versirodalmunkat.”²⁹ Az elismerő, behízelgően kedveskedő sorok a költő és az író kapcsolatát felhőtlennek és barátinak mutatják. Fontos ezt leszögezni, mert a jó viszonyban hamarosan komoly zavarok támadnak: jó két hónap múlva, a moszkvai utazás miatt József Attila haragja Illyés Gyula ellen fordul, s az útítárs Nagy Lajos sem kerül ki érintetlenül a költő dühös vagdalozásaiból. Ezekért aztán a *Budapest Nagykávéház* című regényben a költőről rajzolt karikatúrával vesz elégtételt.

Aggasztó jelek

A megoldást kereső, mély válságából erőre kapó József Attila után lássuk most a vásárhelyi hónapok riasztó vonásokat mutató, a krízis legmélyébe bepillantást engedő portréját. Bányai László emlékezésének erre az időszakra vonatkozó részlete inkább csak háttér gyanánt szolgál az arcképhez. A költő sógorának váratlanul elhunyt a fivére, s Bányai ezt a gyászos eseményt édesanyjával tudatni utazott le egykori lakóhelyére. Mielőtt hazament volna, betért Makaiékhoz és itt találkozott József Attilával. Első találkozásukkor a költő kifogástalanul vizsgázott együttérzésből és tapintatból a gyászoló Bányai iránt.

Ottiléte alatt több ízben meglátogatta Jolán férjét, Pákozdy Ferencsel együtt. Bányainak nagyon zokon esett, hogy a két barát egyik alkalommal, sakktáblára hívta ki őt, aki kedvetlenül és figyelmetlenül játszott, s folyton kikapott. És ekkor József Attila a másik fájdalmai iránt érzéketlen, gunyoros arcát mutatta meg:

Attila mind jobban kuncogott, majd derült oktan bosszankodáson. Amikor pedig végleg kijőve a sodromból abbahagytam a játékot és bementem a szobába, Attila utánam jött... Az arcomról, a szememből láthatta, mennyire kínlódok, vergődök, csikorgok, milyen tűzre olaj minden szava, hogy már-már szétrobbanok a bennem forrongó dühtől. Ezt az esetet semmiképpen nem érthettem. Sem akkor, sem másszor. De nem is fogom soha megérteni, minő gonoszkodás volt ez akkor tőle.³⁰

Íme, más változatban megismétlődött a „barkochba”-eset, amikor a játék sodrában a költő túlteszi magát az együttérzés erkölcsi kívánalmain.³¹

Az esetet talán szóra sem érdemesnek minősíthetnénk, ha ehhez hasonló, de környezete érzékenysége még sokkal kevésbé tekintettel lévő gonoszkodást nem őrzött volna meg ebből az időszakból Fedor Ágnes emlékezete. Az emlékezésből, amelyre Valachi Anna hívta föl nyomatékosan a figyelmet, részletesen idézünk, mert itt tárul föl a maga meghökkentő mivoltában József Attila másik vásárhelyi arca:

Óriási változáson ment keresztül, mióta utoljára láttam. A játékos, közvetlen modorú költő ekkorra magába zárkózott, hallgataggá vált. Hirtelen indulatkitörései miatt tartani lehetett tőle. Etus már elmebetegsége gyanakodott: nagyon aggódott érte. Attila képes volt órák hosszat némán ülni a társaságunkban, katatonikusan befelé fordulva, nem is figyelve beszélgetésünkre. Egyedül Makaival engedett fel, vele órákon át el tudott diskurálni. Akkoriban, emlékszem, a rák izgatta őket a legjobban. Minden orvosi könyvet és lexikont elolvastak, ami erről szólt: föl akarták találni ennek a szörnyű, a Mamát is elveszejtő betegségnek a gyógyszerét. Úgy emlékszem, az érdeklődésnek hipochonder jellegű alapja is volt: József Attila akkoriban agyrákkal gyanúsította magát... Etustól tudom: borzasztóan bántotta, hogy Szántó Judit és Jolán nővére nem tud kijönni egymással. De erről sem szólt mások előtt.³²

Ennyit Fedor Ágnes általános jellemzéséből. Az újságíró ezután elmeséli saját esetét a költővel.

Gyakran kijárt a városon túlra sétálni, gondolataiba mélyedve, magányosan, máskor a barátaival. Egyszer én is vele tartottam. A vasúti tőltesen leültünk, versekről beszélgettünk, és akkor bevallottam neki, hogy az *Ódában*, ebben a gyönyörű szerelmes versében nem tetszik nekem a „belek alagútjain” boldogan haladó örök anyag képe. A következő pillanatban elképesztő dühbe gurult, s elkezdett vonszolni a sínek felé. Képtelenül őrijtő pillanat volt, de érdekes, hogy akkor egy percre sem ijedtem meg tőle. Pár nappal később viszont már igen.³³

Extravagáns gesztusai korábban is voltak a költőnek, szinte makói diákkorától fogva, de a Fedor Ágnes által elmesélt esetek az első olyan megnyilvánulások közé tartoznak, amikor a költő immár nemcsak közvetlen hozzátartozóit, legszűkebb barátait hökkentette meg, képesszette el magatartásával, hanem idegenek előtt is nyugtalanítóan viselkedett.

Akkoriban válófélben voltam az első férjemtől, – folytatja az újságíró – de az uram csak úgy volt hajlandó belemenni a válásba, ha fölmutatok egy „csábítót”. Ki kellett találnom egyet, mert ilyen nem létezett. Nyíri Tibor barátunk vállalta ezt a szerepet, két évvel azelőtt. Ezen a délutánon, kinézve az ablakon, legnagyobb megrökönyödésemre azt láttam, hogy Attila kinn sétál az utcán Nyírral, s egyenesen felénk tartanak. Amikor kimentem eléjük, Attila fenyegetően ezt sziszegte felém: „Maga elcsábította ezt a szegény fiatal embert, és most vissza akar menni a polgárság bástyái mögé!” És ellentmondást nem tűrő hangon közölte: most azonnal velük kell mennem, és le kell feküdnöm Nyírral, mert ha nem, családi botrányt csap: felugrik a nagyanyám uzsonnaasztalára és széttiporja a porcelánokat. Mit tehettem? A feltűnést elkerülendő, elindultam velük. Inkább a kíváncsiság vezetett, mint a félelem: ugyan mire megy ki a játék?

Nem mentünk messzire. Néhány utcákkal odébb, egy jellegtelen parasztház kapuján zörgetett Attila. Belülről úgy nézett ki az épület, mint egy szálloda portája. Egy rezzenéstelen arcú öregasszony fogadott. Végigmért bennünket, s csak annyit kérdezett: „Mind a hárman?” – Attila, akin látszott, hogy már nem először jár itt, válaszolt: „Nem, csak ők ketten”. Majd hozzánk fordult és fenyegető szigorúsággal közölte: „Egy óra múlva visszajövök, és ha nem történik köztetek semmi, elmesélem a nagymamájának, hová jár az unokája!” És eltávozott.

Az öregasszony egy kis szobába vezetett, majd magunkra hagyott. Védekezésből azonnal támadásba lendültem: „Ide figyeljen, Tibor! Ha egy ujjal is hozzám mer nyúlni, esküszöm, megölöm magát!” Nem is történt semmi, leültünk az ágyra, és jól kibeszéltük magunkat.

Nem sokára megérkezett Attila. Fürkészve lépett be a szobába, egyenesen az ágyhoz ment, és ellenőrizte, teljesítettük-e a követelését. Szerencsére beírta a megbontott ágy látványával.

Ezt a képtelen, tragikomikus színezetű kalandot csak egyféleképpen lehetett magyarázni, hogy Attila nagyon beteg. Ebben Nyíri is, én is egyetérttünk. Akkor még nem értet-

tem, hogy József Attila – talán kicsit öntudatlanul – azonosít Vágó Mártával, akinél én is gyakran megfordultam, s akiről azt a konklúziót vonta le, hogy osztálya ragadta el tőle.

Akkor nem értettem, honnan ez a fékevesztett gyűlölet irányomban, s nagyon megharagudtam rá. „Nézze, Attila, maga most úgy megbántott engem, hogy soha az életben nem akarok szóba állni magával” – mondtam. Erre furcsa mozdulatot tett: egyik vállát felhúzta, könyökét a derekához szorította, gúnyosan meghajolt, mint aki azt mondja: „kérem, ahogy óhajta” – és eltávozott. Ez volt az utolsó „beszélgetésünk” – sokáig nem tudtam megbocsátani neki sértő viselkedését.³⁴

Azért idéztük teljes terjedelmében ezt a hosszú emlékezésrészletet, mert plasztikus képet fest József Attila másik arcáról 1934 tavaszán. A megszégyenítésnek, a megleckéztetés e több mint különös, majdnem eszelős módjának hitelességében akár kételkedhetnénk is, ha nem állna mögötte az az 1934 tavaszán íródott dokumentum, amelyet a kutatás *Rapaport-levelek* címen tart számon, s amely mély és hiteles betekintést enged az *Eszmélet* szerzőjének kietlen vásárhelyi lelki vívódásaiba. Szántó Judit emlékiratában idéz a költő egyik, Hódmezővásárhelyen kelt, neki címzett leveléből: „Ekkor írta Attila Hódmezővásárhelyről: »milyen vívódásaim vannak, küldd el nekem azokat a könyveket, amikre szükségem van. Lenint, Marxot, stb.«”³⁵ A könyvkérő levele, amelyet korábban idéztünk, május elsején kelt, de ebben az idézet kezdő mondata nem szerepel. Elképzelhető, hogy Szántó Judit az elsejei levelet összekombinálta egy azóta lappangó másikkal, amelyben József Attila szörnyű vívódásaira tett utalást. Ezeknek a vívódásoknak egy részét rögzítette írásban Rapaport Samunak, pszichoanalitikusának küldött leveleiben. A levelek elemzését az egyidejűleg készülő *Eszméletre* való tekintettel érdemes elvégeznünk.

A Vallomás és a Rapaport-levelek

Az utóbbi évtizedekben a József Attila-kutatásban, jelen esetben az *Eszmélet* értelmezése során felhasználható eredeti forrásanyag új szövegekkel gazdagodott. Végző soron ezek a dokumentumok – nincs kétségünk ez iránt – segíteni fogják a kutatást az életmű vagy annak egy szakasza jobb megértésében. Jelen pillanatban, ismereteink adott szintjén azonban, úgy látszik, inkább megnehezítik a dolgunkat. Legalábbis új kihívásokat jelentenek a kutatók számára, amelyekhez föl kell nőnünk, hozzá kell szoknunk, amelyeket kezelni kell tudnunk. József Attila 1992-ben közzétett pszichoanalitikus irataira, jelesül az 1934 tavaszán kelt *Rapaport-levelekre* (vagy *Rapaport-levéltre*) gondolunk. Kronológiailag talán nem ez a szövegegyüttes a legkorábbi ilyen jellegű fennmaradt dokumentum, hanem a keltezetlen, *Vallomás* címmel a József Attila *Összes Művei* IV. kötetében közölt írás. A *Számvetés* című verssel, illetve az *Eszmélet* ciklus XI. darabjával való tematikus, sőt motivikus összefüggése folytán, de egyéb okokból is, születését az általunk vizsgált időszakra, 1933 végére, 1934 első felére teszi a kutatás.

Az első ilyen írások csakis a Rapaport Samu által folytatott pszichoanalitikus terápia félbeszakadása utáni hónapokban keletkezhetnek. Egyrészt azért, mert új szövegtípusról van szó, amelynek születése szükségképpen feltételezi a több éven át folytatott pszichoanalitikus terápia során megszerezhető rutint. Különös módon, a gyógyulni kívánó lelkibeteg szerepébe is bele kell helyezkedni, azt meg kell tanulni, el lehet sajátítani, el lehet játszani jobban vagy rosszabbul. Ez némileg frivolan hangzik, de az alany tényleges ambíciójaként számolhatunk azzal, hogy a terapeuta vele szembeni igényeinek, önnön gyógyulása érdekében minél inkább meg akarjon felelni. Ennek ellenkezőjét, az ellenállás jelenségét is jól ismeri a pszichoanalitikus irodalom. Az 1934-es prózai vallomások egy pszichoanalitikai tanulási folyamat eredményei.

Hogy a genesis tekintetében legkezdetibb stádiumot tetten érhessük, azokhoz az álomleírásokhoz kell visszatérnünk, amelyeket Rapaport Samu még a kezelés során kért (vagy fogadott el) páciensétől. Erre vallanak József Attila ezzel kapcsolatos sorai a *Szabad-ötletek jegyzékében*: „A Rapaporthoz vitt első álmomban három inas gyerek vitt egy zsákot s mi volt bennük / bőráru, boráru, / borbélyáru”.³⁶ Hogy milyen más álmokat vihetett még a költő orvosához, arra nézve a Gyömrői-hagyatékban fennmaradt *Estefelé jár* címmel ellátott álom adhat képet,³⁷ illetve József Attila olyan álmait, amelyek Szántó Judit „emlékezetében” maradtak fenn. Az álmok, amelyeket a költő élettársa megőrzött, annyira konkrétak, hogy csakis álomleírások szolgálhattak nyersanyagukul, amelyeket Szántó Judit vagy megsemmisített, vagy amelyek kallódnak vagy elkallódtak.³⁸ Számos álomleírás található beékelődve a *Rapaport-levelek* fejtegetései közé is.

Az álomleírás, legalábbis kezdeti szakaszában, a terapeuta tudtával (esetleg az ő kívánsága szerint) történt, a gyógyítási folyamat részeként. A *Vallo-más* és a *Rapaport-levelek* születésének azonban nemcsak a többéves analitikus rutin megléte az előfeltétele, hanem másfelől a kúra félbeszakadása is szükséges hozzá. A beteg az előtte fekvő üres papírnak tett gyónással mintegy betölti azt a hiányt, amelyet az orvossal való rendszeres beszélgetések berekesztése okozott. Összegzésként tehát elmondhatjuk, hogy a pszichoanalitikus próza 1934-es dokumentumai vallomásszerű szövegek, amelyek jelle-güket tekintve magukon viselik a kúra során kialakult beszédmódnak a je-gyeit, de amelyek a kúra berekesztődése betöltötte űrt töltik ki. A hagyomá-nyos vallomásoktól, gyónásoktól fontos vonatkozásokban számottevően kü-lönböznek. A távolság az alapul szolgáló műfaj sajátosságaitól szövegről szö-vegre nő, mígnem a költő az *Egyéniség és valóság* záró passzusainak pszicho-analitikus értekező prózájától elérkezik a *Szabad-ötletek*, a *Sárgahajúak szövet-sége* vagy az *Átmentem a Párisiba...* szabad asszociációs technikáig.

Mielőtt a ránk maradt első vallomásos szövegeket közelebről jellemez-nénk, illetve az *Eszmélettel* való összefüggésükben szemügyre vennénk őket,

előbb az adatszerűen tisztázható vonatkozásokat vesszük sorra. Ami a *Vallo-mást* illeti, a kritikai kiadás túlzottan tágan jelöli ki a keletkezés időhatárait, 1932–1934 közé helyezve azt. Ámbár a jegyzet az 1934-es születést tartja valószínűnek.³⁹ Mi a Rapaporttal való orvos–beteg kapcsolat félbeszakadása utánra helyezzük a születését. Hogy ez mikor következett be, arra nézve találgatásokra vagyunk utalva, illetve hozzávetőlegesen és hipotetikusán je-lölhetjük meg azt a napot, amikor Szántó Judit szerint Rapaport azt mondta betegének: „Nem tudok segíteni magán Attila, vegye ezt úgy, mint egy ter-mészeti csapást.”⁴⁰ Ha abból indulunk ki, hogy a terápia 1931 közepén indult el, s ha hitelt adunk Szántó Judit rosszalló megjegyzésének, amely szerint a pszichoterapeuta két év elteltével szakította így félbe a kúrát, akkor 1933 közepére (esetleg tavaszára) kell datálnunk a törést. A kúra megszakításának tényét el kell fogadnunk, mert maga Rapaport is elismeri a kezelés abba-hagyását.

Némi zavart az okoz, hogy a költő még 1934 tavaszán, a *Rapaport-levelek*-ben sem látszik tudni a kezelés félbeszakadásáról: „Nem zavarja-e meg az egész analízis menetét, ha tudatosan mondok olyanokat, amik tényként kí-váncsoznak ki belőlem, jóllehet nem tények? ... nem szeretném, hogy ha tuda-tosan választom ezt a kerülő utat, azzal még jobban elsáncoljam magam az analízis sikeres menete elől” – kérdezi a költő május 11-ei levelében.⁴¹ Igaz ugyanakkor, hogy már május 4-én szemére veti Szántó Juditnak, hogy „Egy analitikussal kecsegtetsz, de nem mondod, hogy kiről van szó”⁴². Azaz a vá-sárhelyi hónapokban napirendre került egy új terapeuta keresése, miközben a Rapaporttal való konzultáció is folytatódott, vagy talán inkább, a költő kez-deményezésére, kísérlet történt újrakezdésére.

Az analízis félbemaradása vagy kátyúba kerülése egybeesik a gondolatme-net elején összefoglalt mély válság kezdetével, 1933 derekával. Az analitikus vallomások tehát e hosszú lefolyású válság szívszorító, szomorú dokumen-tumai közé sorolhatók. A *Vallomás* minden bizonnyal korábbi, mint a *Rapaport-levelek*, nagy időbeli különbség mindazonáltal nem lehet közöttük, legalábbis a két szöveg párhuzamai erre engednek következtetni. „Az életet pusztán technikának kellene felfogni, vagy helyesebb szóval ökonómiának” – olvassuk a *Vallomás*ban. „Azt mondtam mindig, hogy az egész életet tech-nikailag kell felfognia az embernek” – visszhangzik az *V. levél*ben.⁴³ Több ennyire pontos szövegegyezést ugyan nem találunk a két írás között, de több kulcsszó és vezérfogalom összecseng. Így az adni – kapni oppozícióját föl-vá-zolja a *Vallomás*, s a *Rapaport-levelek* továbbgondolják, árnyaltabbá teszik a képletet, az adásból mintegy kisarjadztatva, s attól különválasztva az ajándé-kozást mint az adás szeretetteljes válfaját. A világ és az én viszonya mindkét írásban középpontban áll. A *Vallomás* mint lehangelő, de elkerülhetetlen kényszerűséget veszi tudomásul ezt a dualizmust: „Idegen tárgyak kellene, hogy élhessek, meg kell telnem és ki kell ürülnöm, hogy ismét megtelhessek

a kiürülés végett.” A *IV. levél* dühösen és tehetetlenül lázad ez ellen az adottság ellen: „De muszáj egy bizonyos külvilághoz ragaszkodni? Miért én idomuljak a külvilághoz, idomuljon hozzám a külvilág!”⁴⁴

A *Vallomás* koherensebb logikájú, elméletibb, a személyi kérdéseket is az általánosítás magasabb szintjén, higgadtabban megfogalmazó szöveg, mint a lazább szerkezetű, személyesebb hangvételű, terapeutához írt levelek. Másrészt, s ez nagyon látványos különbség, amely az előbbi megállapítással is összefügg, a *Vallomás* következetesen tartózkodik az obszcenitásoktól, míg a tavaszi levelek kifejezetten törekednek a nyelvi tabuk áthágására. Ez utóbbi különbséget nem utolsósorban az magyarázza, hogy az előbbi írás lehetséges címzettje az általában vett olvasó, míg a levelek egy terapeutához szólnak, annak átlag fölötti tűrőképességére számítanak.

A *Vallomás* kronológiai elhelyezésében fontos támpont, hogy a „disznó a pocsolóban” motívum megtalálható benne. A boldogságnak azt az érzését, amely szerint „gyermek vagyok egy anyatestben”, ezzel a hasonlattal szemlélteti: „úgy elterülhettem egy boldog érzésben, mint disznó a langyos pocsolóban”.⁴⁵ A motívum, mint már szó volt róla, az 1933 novemberében született *Számadásban* fordul elő. Azaz a prózai vallomás 1933 őszére, legkésőbb 1934 első hónapjaira datálható. Feltehetően a vásárhelyi utazás előttre tehető. Ha feltételezzük, hogy ilyen szövegek megírására a költőt a megoldáskeresés szándéka, a bajaiból való kilábalás reménye, a gyógyulás esélyének fürkészése készítette, aminek az *Eszmélet* ciklus költői kifejeződése, akkor inkább 1934 elején, a krízis meghaladására tett *első* erőfeszítések között tarthatjuk számon ezt az írást.

A *Rapaport-levelek* időrendjének megállapításával kapcsolatban könnyebb helyzetben vagyunk. Itt inkább a szöveg születésének miértje és a hogyanja vet föl kérdéseket. Úgy látszik, hogy József Attila Hódmezővásárhelyre történt utazása előtt nem egyezett meg Rapaporttal abban, hogy terapeutikus kapcsolatukat valamilyen formában tovább folytatják. Különben nem lett volna szükség arra, hogy a költő, ahogy Lengyel András megállapítja, három levélben is „április 15-e előtt két [alkalommal, majd] április 15-e és 18-a között... újra Rapaport segítségéért folyamodjon”. A költő levelei elvesztek, de „Rapaport április 15-én írott, s 18-án – utóirattal ellátva – postára adott válasza” fennmaradt: „Kedves Attila, mindkét levelét megkaptam és szívesen látom további írásait is. Célszerű szokott lenni, hogy a mit egyszer leírt, azt mindjárt borítékba teszi és a hét végén Borítékostul egy nagy borítékban elküldi az egész anyagot. Mindnyájukat meleg barátsággal üdvözlöm Dr. Rapaport Samu.” A levelezőlap hátlapján a harmadik levelet nyugtázó utóirat olvasható: „Levelét utólag kaptam meg. Nincs más válaszem, mint amit a túloldalon írtam; várom írásait.”⁴⁶

Ezek az adatok arra engednek következtetni, hogy a kapcsolatfelvételt József Attila kezdeményezte, aki – mint az *I. levél*ben olvasható – vásárhelyi

elszigeteltségében rászorult (volt) analitikusa segítségére: „Bonyolítja a dolgot, hogy nem tudom miért, szükségem van magára. Nem mondhatom, hogy az analízis miatt, mert akkor mindent megoldhatatlanná teszek, t.i. csakis az analízis keretén belül beszélhetek.”⁴⁷ Lengyel András szabatos leírása szerint: „József Attila leírta, ami foglalkoztatta, s a leírt szövegeket, összegyűjtve, elküldte analitikusának, aki ezt analitikai szempontból »kiértékelte«.” Hogy ez ténylegesen megtörtént-e írásban, arra nézve nincs adatunk. Ezért indokolt Lengyel Andrásnak az a másik hipotézise is, amely szerint Rapaport esetleg „egy majdani személyes találkozás és kezelés előkészítése végett fogadta el, talán abban bízva, hogy a leírásnak önmagában is egyféle – közvetett – feszültségevezető szerepe lesz: ideiglenesen megnyugtatta a költőt”.⁴⁸

Érthető tehát, hogy Horváth Iván, a *Rapaport-levelek* közreadója a szöveget, több különböző időpontra keltezése ellenére, „a hagyománnyal szakítva” *Rapaport-levél* néven emlegeti. Helyesen látja úgy, hogy voltaképpen „egyetlenegy, hosszú ideig készült, több részre tagolódó levél”-ről van szó, „amelyet szerzője összevárt, és egyszerre postázott”.⁴⁹ A szöveg egysége, illetőleg tagoltsága fölötti textológiai töprengések teljességgel indokoltak és termékek, a mi számunkra azonban a költő által elvégzett keltezésnek annyiban nagyobb jelentősége van a szöveg egységénél, hogy hosszabb időtartamra terítik széjjel a költő vásárhelyi pszichoanalitikus feljegyzéseit, s időben tagolják a reflexió folyamatát. A keletkezés időtartama majdnem egy teljes hónapra terjed ki. A közreadó négy csomóra bontja a kéziratot. Az első az április 28-ai dátumot viseli. A második csomó május 8-ra és 9-re van keltezve. A harmadik csomó időpontja május 11., a negyedik csomó dátumát pedig nem ismerjük. Horváth Iván szerint ez megelőzi az első datált csomó születését, tehát még április 28. előtt keletkezett.⁵⁰ A rendelkezésünkre álló levelek töredékesen maradtak ránk. Elvileg az is lehetséges, bár kevésbé valószínű, hogy a megőrződött gépiratok mellett a költő még egy újabb levélsorozatot is postára adott. Nincsenek ismereteink arról, miért szakadt félbe ez a távérintkezés orvos és beteg között, s arról sem, hogy hogyan alakult kettejük kapcsolata 1934 további hónapjaiban.

A Rapaport-levelek elemzése

Ha azért olvassuk el az 1934-es pszichoanalitikus vallomásokat, hogy jobban megismerjük belőle József Attilát, akkor ezt az igényünket ezek a szövegek a legteljesebb mértékben kielégítik. Feltéve, persze, ha jól értjük őket, mert bizony komoly veszélye van annak, hogy téves vágányra kerülünk, s messzebb sodródunk a vágyott céltól, mint ha el se olvastuk volna őket. Kérdés továbbá, hogy ez a vágyott ismeret közelebb juttat-e bennünket József Attila, a költő, s az általa írott költemények megértéséhez? Ha nem hátrálunk is meg – s eltökélt szándékunk, hogy legalábbis most nem tesszük ezt – a költésze-

ten kívüli (kortörténeti, életrajzi, eszmetörténeti, lélektani, nem-költői szövegekből származó) információk felhasználásával szemben felmerülő, lehetséges módszertani ellenvetések előtt, s a költői szövegek megértésében aggályok nélkül támaszkodni merünk a vallomásos szövegek nyújtotta támpontokra, akkor is nagyszámú problémával, fogós kérdésekkel kell szembenéznünk. A továbbiakban a vallomásos forrásoknak a művek értelmezésébe történő bevonási lehetőségét keresve vesszük sorra azokat a gyakorlati problémákat, amelyek e szándék sikeres megvalósításának útjában állhatnak.

Első, szinte ösztönös lépésünk, hogy szilárd pontot keresünk, ahonnan néhez és tétova keresgéléseinkhez elrugaszkodhatunk. Mindkét szöveg kapcsolható bizonyos hagyományos műfaji előzményekhez. A *Vallomás*, nemcsak címének sugallata, hanem erősen szubjektív, intim önfeltáró elszánása okán is, a vallomás, a konfesszió, a gyónás, a bizalmas közlés válfájának is tekinthető. A *Rapaport-levelek* elnevezése szabatos: ténylegesen elküldött, feladóval, címzettel rendelkező postai küldemény. Keltezve van, a közvetlen, személyes odafordulás nem hiányzik belőle, tehát a levélműfajból származtatható le. A vallomás és a levél műfaji tekintetben, minden formai szabálya ellenére, azok közé az írásmódok közé tartozik, amelyek az alakításnak sok más műfajhoz mérten sokkal nagyobb szabadságát engedik meg. Ez a szabadság érvényesül József Attila esetében, s arra kell kísérletet tennünk, hogy a parttalanságot mégis szabályozó, önként vállalt korlátozásokat figyelembe véve kísérjük végig, milyen távolra és milyen irányokban rugaszkodnak el ezek az írárok a konfesszió és a levél műfaji kötelmeitől.

A vallomás és a levél, bármilyen csapongó is, kielégíti a koherencia bizonyos követelményeit. A konfesszió tematikai korlátot vállal magára. Ha elhallgatott ügyeket hoz is a felszínre, ezek az ügyek a vallomást tevő személy szempontjából mégis közvetve vagy közvetlenül lényegesek, befelé mutatnak, egyfajta – sokszor önkritikus – koncentrációt, összpontosítást hajtanak végre. A vallomástevő olyan dolgokat fed föl, amilyenekkel olvasójának róla alkotott képét, illetve a gyónó önmagáról önmagának alkotott képét – akár kedvezőtlen irányban is – lényegesen változtatja meg. A levelező pedig cseveg, számos, akár véletlenszerűen adódó témán vezeti keresztül olvasóját, de mindvégig tekintettel van ennek érdeklődésére. Olyan információkat nyújt magáról, olyan gondolataiba avatja be címzettjét, amelyekről feltételezi, hogy az illető még nem vagy nem ebből a nézőpontból tud, de kíváncsi rájuk.

Ha innen vesszük szemügyre a *Vallomást* vagy a *Rapaport-leveleket*, akkor első pillantásra azt találjuk, hogy a leírás mindkettőjükre érvényes. Végző soron a *Vallomás* is befelé mutat, valami lényeges elmondására törekszik. A *Rapaport-levelek* címzettje is olyasmit tud meg, amiről írójuk feltételezi, hogy érdekli őt. Csakhogy a *Vallomás* esetén a lényegesről való hagyományos elképzeléseinket felül kell vizsgálni. A lényegeshez, hagyományos értelemben, ha eljutunk is, kerülő úton jutunk el. A *Rapaport-levelek* címzettje pedig

rendhagyó személy: pszichoterapeuta, s levelezőpartnere olyasmiket árul el neki, amik őt hivatásának gyakorlójaként, egy sajátos értelmezési mód művelőjeként érdekelhetik. Ezek pedig különös dolgok, olyanok, amelyeket a hagyományos levélíró megkerül. Helyesebben: az ilyen levélben tárgyalt képzelgések, bizarr eszmefuttatások számitanak kerülő útnak a hagyományos levelekben megszokott, ennél sokkal direktebb, célratörőbb előrehaladáshoz képest.

A két szövegben két alapvető sajátság tűnik föl, amelyekkel mindeddig nemigen találkozhatott József Attila olvasója. Az egyik a terapeutikus szándékú önismeret mint cél. Aki ilyen szövegeket ír, neurotikusnak, lelkibetegnek tudja magát, s szabadulni akar bajától, azon az áron, hogy önmagáról és önmagából bizonyos dolgokat felszínre hoz, megfogalmaz. A leírtak azonban nem egyenes értelemben, önértékükből kifolyólag nyújtanak önismeretet, hanem mint további elemzést, következtetések levonását lehetővé tevő nyersanyag használhatók föl. Vagy pedig maga a szöveg végzi el azon melegében a megtermelődött nyersanyag ilyen elemzését, értelmezését. A *Rapaport-levelek* eme kettősségének maga József Attila is tudatában van: „Különben is így önanalízis közben mindig fölbukkan itt-ott a »Bodor bácsi gondolat«, csak éppen nem tudom hová tenni” – írja a levelek egyik témája kapcsán. Ő maga meséli el, hogy gyerekkorában egy Bodor nevű cukrásztól édességet szeretett volna kapni, ezt kvázi tudományossággal „Bodor bácsi gondolatnak” minősíti, majd értelmezni próbálja.⁵¹ Ugyanezt teszi álmaival, nővéreihez való erotikus vonzódásának érzéseivel, gyermekkori emlékeivel is. Ő maga mint beteg hozza az anyagot, s ő mint értelmező, értelmezi azt. Lengyel András ugyancsak helytállóan fogalmazza meg ezt a kettősséget: „önmaga akart ezekre reflektálni – írja a felidézett élménytartalmakkal kapcsolatban – azaz: önmaga értelmezte, analizálta saját fölszínre kerülő élményelemeit... ezek a szövegek egyáltalán nem valamiféle spontán élménykiáramlások, »vallomások«. Az élményeket fölszínre emelő igyekezetet itt komplikáltabb értelmezési sémák egyidejű működtetése hatja át és módosítja.”⁵² Csak azt jegyzem meg fenntartásként az idézettel kapcsolatban, hogy a szövegekben igenis vannak spontán vagy ilyennek szándékozott élménykiáramlások és vallomások, ha vallomáson önfeltárást értünk. Épp csak hogy ezek mindig önértelmezési perspektívába vannak beállítva.

A másik sajátosság még jobban kimozdítja az olvasót a rendes kerékvágásból. Németh Andor írja József Attila 1937 eleji, a nyilvánosság előtt szóban végrehajtott, hasonló természetű önelemzésével kapcsolatban, hogy a közönség zavarba jött, feszengett, nem tudta, „mi célja a különös kitárulkozásnak”.⁵³ A mi esetünkben is kissé ez a helyzet. A terapeutikus cél ismerete ellenére gyakran nem értjük, mi a célja egy-egy konkrét álom, emlék, eszmefuttatás, képzelgés leírásának. Sőt, korántsem lehetünk biztosak abban sem, hogy legalább a költő tudja, azaz hogy az önfeltárást célszerűen, célravezetően

végzi el. Lépten-nyomon az az érzésünk támad, hogy a vallomás öncélúvá válik, elveszíti biztos sodrását, szeszélyes irányokban terjed ki, s alighanem több-kevesebb használhatatlan, fölösleges salakanyagot is kitermel. Nehéz megmondani, milyen mennyiségben. Azt sem zárhatjuk ki, hogy ami első pillantásra vagy felületesebb kezelésre használhatatlannak tűnik, arról mélyebbre hatoló, találékonyabb elemzés kiderítheti, hogy mégiscsak mélyebb értelme, nagyobb jelentősége van. Rapaport segítségül hívása, a levelek olvasásra való felkínálása számára nyilván ezt a célt, a szakszerűen értelmező kívülről álló igénybevételét szolgálja. De talán a mélylélektani vallomások esetében nem is várható el a használható és a salakanyag olyan aránya, amilyent a hétköznapi kommunikációtól joggal megkövetelünk, vagyis hogy a „fölsőleg” minimális, a hasznos információ maximális legyen.

A két szövegnek tehát József Attila szempontjából teljes bizonyossággal van önismereti jelentősége. A költészetének megfejtése iránt elkötelezett olvasó is haszonnal tanulmányozhatja őket. Csakhogy a szeszélyes, öncélú, ellenőrizetlen vagy nehezen hozzáférhető logika szerint ellenőrzött szellemi arabeszek kacskaringóit, labirintusait kell ahhoz megjárjunk, hogy az ilyen szövegekből igazolható és cáfolható, biztos tudásra tegyünk szert. A két szöveggel új dimenzió nyílt József Attila megismerésére, de ennek bejárása csak olyan hajósnek való, aki nem retten meg a bejárt utakról való letéréstől, mert jól tájékozódik a csillagok állására és a széljárásra hagyatkozva is. József Attila használati utasításként kiírhatta volna két szövege (és a továbbiak) elé: kalandorok kíméljenek! Ezért a továbbiakban nem törekszem minél több pont megvilágítására, inkább e dimenzió további körülhajózására teszek kísérletet. A terület igazi kiaknázása a későbbi kutatások feladata lehet.

József Attila ez idáig publikált írásainak olvasói, legyen szó akár versekről, akár értekező prózáról, akár levelekről, kész, kiérlelt, a nyilvánosság számára készített szövegekkel találkoztak. A két dokumentumban azonban olyan nyelvi anyaggal szembesülnek, amely nem esett át azokon az átalakulásokon, amelyek egy írásművet hagyományosan a közösség előtt is vállalhatóvá, a nyilvánosság ítélete elé bocsáthatóvá tették. A rostálás és a korrekció műveletén való átesés, még ha ennek minimális műveletei kimutathatók is, az átolvasás a szövegek egy hányadának esetében például, számottevően kisebb mértékben valósult meg, mint akármely tetszőleges értekezésben vagy József Jolánhoz, illetve Vágó Mártához írott levélben. Ellenkezőleg, még ha nem azzal a módszerességgel és eltökéltséggel is, mint a *Szabad-ötletek jegyzékében*, de már itt is határozott törekvés tapintható ki arra, hogy a szöveg cenzúrája az eddiginél gyengébben működjék, és áteresszen olyan tartalmakat és megfogalmazási módokat, amelyeknek engedélyezése fölött korábban sokkal nagyobb szigorral őrködött.

Már az 1934-es vallomásokkal kapcsolatban fölmerül a gyanú, amelynek korábban az utolsó évek analitikus szövegei kapcsán adtunk hangot: vajon

nem lép-e működésbe a cenzúra felfüggesztésének ürügyén egy ellentétes intenció: olyan témáról beszélni és olyan hangnemben, amelyekről és ahogyan – a pszichoanalízis tanításai alapján – a tudattalan korlátok nélküli érvényesülése esetén szükségképpen meg kell nyilatkoznia? Vajon József Attila „tudattalanjának” működését nem befolyásolták-e itt és másutt a mélylélektan nagyon is elméleti sugallatai? Határozottan ez az érzésem a pénisszel, a férfi nemi szervvel kapcsolatosan alig elviselhető részletességgel foglalkozó részletek olvastán. Azt hihetnénk, hogy itt egy ún. obszesszióról, rögeszméről van szó. Csakhogy a *Szabad-ötletek*ben és társaiban ez az obszessziós téma eltűnik, vagy sokkal szerényebben van jelen. Így hát inkább arra gondolhatunk, hogy a költő úgy tudta, hogy az őt – a nőkkel, talán Szántó Judittal kapcsolatban – ért kudarcok miatt, neki ilyen komplexusa kell legyen. És könynyedén gyártotta az előföltéveshez az emlékeket és fantazmagóriákat.

A költő minden eddigi született írása mögött ott érzékeljük egy felelősségteljes megnyilatkozó alakját. A költőét, aki közössége nevében szólal meg, az anarchistaét, aki minden ellen lázad, a szerelmesét, aki panaszkodik, az irodalmi vagy közéleti vitákban állást foglaló állampolgárét. A *Rapaport-levelek* olvastán abban a zavarba ejtő élményben van részünk, hogy szerzőjük levetközi ezeket az ismert szerepeket, és mintha a szerepek mögül felbukkanna a meztelen, nyers én.

Ez a benyomásunk valószínűleg téves, mert a költő ezekben az 1934-es írásokban is valamilyen szerepekben nyilvánul meg, csak ezek nehezebben azonosíthatók, szokatlanok, nem nevezhetők meg az előbb gyakorolt módon. Mindenekelőtt, a felnőtt ember érett intelligenciája akadálytalanul működik bennük, de a felnőtt felelősségérzete, szavaíért való helytállása nélkül. Azaz: változó erősséggel, de általában infantilizmus uralkodik el a szövegen. Az infantilizmus nem a gyermeki én spontán feltörését jelenti, hanem azt a módot, ahogyan a felnőtt behelyezkedik az általa elképzelt gyermek-szerepbe. A gyermek-szerep fedezetében olyasmiket enged meg magának, amiktől a normális társadalmi érintkezésben megtartóztatná magát. A kényeskedő, panaszkodó, rosszakodó és ebben a gyermekes devianciában tobzódó kiskorú attitűdjeire emlékeztetnek azok a módok, amelyekkel képviseli a nagyon is a felnőtt ember észjárása, életanyaga és életismerete segítségével adódó tartalmakat. Voltaképpen tehát nem szereptelenségről, hanem a szerep módosulásáról, összességében a költő szereprepertoárjának zavarba ejtő bővüléséről, a szabadoosságokat is megengedő, integráló magatartás-standardokról van szó a két 1934-es szövegben.

Ez azt jelenti, hogy a *Vallomás* és a *Rapaport-levelek* a megnyilatkozás új szabályait lépteti érvénybe. Említsünk meg néhányat – a teljesség igénye nélkül, és anélkül, hogy hierarchizálásukra vállalkoznánk – a hagyományos normáktól eltérő szabályok közül. Mindenekelőtt szembetűnően nagy figyelmet kapnak, felértékelődnek eddig elhanyagolhatónak vagy legalábbis mellékes-

nek, másodrangúnak tekintett példák. Megszokásunkhoz képest egyértelműen eltúlzottnak érezzük a költő rájuk pazarolt figyelmét. Olykor kifejezetten értetlenül állunk szemben azzal, hogy ami esetlegesnek, változónak, alkalom- vagy rutinszerűnek számít a szemünkben, az olyan mértékben megállítja, magára vonja és magánál tartja József Attila figyelmét. Fel kell adnunk a fontosról és a mellékesről való, közmegegyezésen alapuló elképzeléseinket, ha befogadóként komolyan, a megértés szándékával kívánunk közelíteni a szöveghez.

A másik olyan határ, amelyet nyugtalanítóan felold József Attila ebben a két írásban, a valóság és a képzelgés között húzódik. Nem mindig tartja magát a költő ahhoz a konvencióhoz, hogy ha nem tényleges tapasztalatról, hanem álmról, képzelgésről, illúzióról van szó, akkor az átlépést erre a szintre mindannyiszor tudomásunkra illik hozni. Eltűnik vagy legalábbis elmosódik ez a határ. Felfogható ugyanez a kettősség erkölcsileg minősített változatban is, s akkor igazmondás-hazugság különbségéről és e különbség szándékos felszámolásáról, igazmondás és hazugság zavarba ejtő keveréséről van szó. „Vagyis be is akarom csapni magát, nem is. Játszunk [sic!] becsapósdit, – én ezentúl nem kritizálom gondolataimat azzal, amit mondok, az valóságos-e vagy sem. De csak azt mondom, amiről tudom, hogy hazugság, érzésemnek viszont megfelel.”⁵⁴ És csakugyan, nem egy olyan hely van a levelekben, ahol az olvasó nem lehet biztos abban, hogy az emlékezés vagy a fantáziaműködés, esetleg a kettő ellenőrizhetetlen együttműködése eredményez egy-egy történetet vagy állítást. Úgy tűnik, hogy a levél végéről idézett fenygetést a költő már előzőleg beváltotta.

A legnagyobb feltűnést azonban mindmáig az obszcenitások sűrű és funkciótlan szerepeltetése keltette a *Rapaport-levelek*ben. Funkcionális használatnak például az erősen emfatikus lelkiállapotot nevezem, amelyben könnyebben kicsúszik az ember száján valamilyen káromkodás, szitokszó, illetlennek tekintett kifejezés. József Attila említett írásaiban ezek előfordulását nem egyszer öncélúnak érezzük és túl gyakorinak találjuk. Voltaképpen annak köszönhetően kerülnek elő, hogy a költő igyekszik sort keríteni tabutémák szóba hozására. A *Rapaport-levelek* ebben az irányban radikálisan tágitják a megbeszélhető témák körét, kiszélesítik a kimondhatóság határait, folyamatosan provokálják nyelvi gátlásainkat.

Az 1934-es pszichoanalitikus vallomásokban kezdetét veszi egy olyan folyamat, amely a *Szabad-ötletek jegyzékében* és társaiban 1936-ban tetőzik. A József Attila-i értekező prózára jellemző logikus, néha a skolasztikusságig túlzásba vitt formállogikai szabatosagra törekvéssel, érett kori költészetének igen erős koherenciaigényével szemben, pszichoanalitikus prózájában a költő elengedi magát, beéri a laza fogalmazással. Ez nem stílusalanságot, nem pongyola kifejezésmódot jelent, hanem az összefüggések fellazítását akár kijelentések, akár tagmondatok, akár beszédrészek között. A költő elin-

dul a felé a beszéd mód felé, amely a *Szabad-ötletek jegyzékében* szabad asszociációs technikává, foszlányos, befejezetlen, kifejtetlen, csonka kijelentések véletlenszerű együttesévé dezintegrálódik. Ehhez a fogalmazásmódhoz az első lépéseket a költő a két 1934-ben keletkezett szövegben teszi meg. De csak az első lépéseket. A két 1934-es szöveg ugyanis még távol van attól, hogy elérné a szabad asszociálás szintjét, mint Lengyel András Stoll Bélára hivatkozva állítja.⁵⁵ „Szabadon asszociálni sem tudok” – írja a IV. levélben a szerző. „Megpróbálok magának ezután így írni és szabadon asszociálni. Ezentúl tehát ha írok, nem törekszem arra, hogy logikus összefüggésben beszéljek” – fogadkozik az utolsó fennmaradt levélben.⁵⁶ Csakhogy ezt a tervét – hacsak nem íródott egy újabb, elveszett levélsorozat – a költő ekkor nem valósította meg, csak évekkel később, a *Szabad-ötletek jegyzékében*.

A József Attila-értelmezés számára új dimenzió nyílik tehát meg, amellyel kapcsolatban megtehetjük, hogy nem vesszük tudomásul. Ha azonban felismerése mellett döntöttünk, akkor oda kell állítanunk a megszokott, a kutatás által már korábban meghódított dimenzió mellé, és valamilyen összefüggésbe kell hoznunk vele. A József Attila-ismeret meglévő fejezetébe kell integrálnunk, azzal összhangba kell hoznunk ezt az új tudást.

A Rapaport-levelek és az Eszmélet

Ez az összefüggés háromféle lehet. Szerencsés esetben a pszichoanalitikus próza konkrét adalékokat, szempontokat ad az *Eszmélet* konkrét szöveghelyei- nek értelmezéséhez, amint például a *Sárgahajúak szövetsége* című szövegben utalást találunk *A Dunánál* című versre, vagy ahogy a *Szabad-ötletek jegyzéke* hozzájárul a *Ritkás erdő* alatt megfejtéséhez.⁵⁷ A másik lehetséges viszony a ciklus és a pszichoanalitikus próza között az, amit leginkább talán drámainak lehet nevezni. *A Dunánál* elemzése során ilyen drámai viszonyra derült fény az óda és a *Szabad-ötletek jegyzéke* között. A két, egy időben készült szöveg számos lényeges ponton éles ellentétben áll egymással, szinte úgy, mint két szemben álló drámai személy. Amire egyikük nemet mond, arra a másik szenvedélyes és határozott igennel válaszol.⁵⁸ Az ellentétnek és a feleselésnek számos más változata is elképzelhető, s a drámai összefüggés éppannyira összeköthet két írást, mint a köztük esetleg kimutatható egybeesések, átfedések.

Az elemzőnek gondot az összefüggés harmadik fajtája jelenthet, amelynek szélső esete a teljes össze-nem-függés, azaz amikor két egyidejűleg keletkezett vagy időben közel eső, esetleg más okokból (például analóg szituáció) egymásra vonatkoztatható szöveg semmilyen módon nem visszhangzik egymásra. E szélsőséges eset esélye kicsi, de az előfordulhat, hogy a reláció banalitásokkal, keveset mondó párhuzamokkal vagy ellentétekkel veszi el az elemző kedvét a tüzetesebb összehasonlítástól. Az össze-nem-függő vagy pedig banális megfelelésekbe fulladó szövegek összevetésének értelmét az adja, hogy ezzel a művelettel kiegészítjük, kikerekítjük az általunk vizsgálan-

dó versről való ismereteinket, kontextusba helyezzük ezeket, kiszélesítjük vizsgálati mezejüket, az eddigi tudásunktól eltérő fényt vethetünk rájuk, közvetett módon járulva így hozzá a költői szövegek jobb megértéséhez.

Nagy esély van arra, hogy a figyelmünk fénykörébe került két szöveg és az *Eszmélet* mindhárom reláció kialakítására egyszerre lehetőséget nyújt. Azaz találhatunk konkrét átfedéseket a vers és a vallomásos próza között. Kísérletet tehetünk arra, hogy a versciklus és a pszichoanalitikus szövegek közötti dialógust tetten érjük. Arra pedig előre elkészülhetünk, hogy a vallomások szövegének nagy hányada és a költemény között kisebb-nagyobb távolság képződik. A prózai fejtegetések, fantáziálások egy része és a versciklus biztosan nem visszhangzik egymásra, más része, hozzájárulván az 1934-es József Attila személyiségének a jobb megismeréséhez, konkrét párhuzamok hiányában is dinamikus háttérrel teremthet az *Eszmélet* mögé.

Ami az első összefüggéstípust illeti, a kérdést elsősorban a másik oldalról, a versciklus irányából célszerű föltenni. A *Vallomás* és a *Rapaport-levelek* erős pszichoanalitikus ihletettségéhez nem fér kétség. Vajon elmondható-e ez az *Eszméletről*? Ha nemleges választ adnánk a kérdésre, akkor az analógiák, átfedések keresésének útja eleve eltorlaszolódna előttünk. A kérdés nem annyira az, hogy József Attila költészetében megjelennek-e olyan témák, vannak-e jelei olyan világlátásnak, amelyek a költő pszichoanalitikus orientációjából következnek. Nem feladatunk annak meghatározása, mikortól érhető tetten a mélylélektani ihlet lírájában. Az *Eszmélet* születése idején ennek jelenléte nyilvánvaló. A probléma sokkal inkább abban van, hogy mennyire hatja át a pszichoanalízis József Attila költészetét? Minden nyelvi fordulatban, minden kis részletben mindenáron ennek az ihletnek a működésére kell gyanakodnunk – „aki keres, az talál” alapon –, vagy pedig „csak” az egyik fontos összetevőt kell látnunk benne, amely más összetevőkkel, más eszmetörténeti rugókkal (marxizmus, bergsonizmus, hegelianizmus) együtt szolgál szemléleti alapul a ciklus megalkotásához? Jelenlegi ismereteink alapján az utóbbi alternatívát tartjuk a termékenyebbnek.

Néhány olyan helyet veszünk sorra a továbbiakban, amelyekből kiindulhatunk a megfelelések keresésére a pszichoanalitikus prózában. Csak röviden tesszük ezt, mert az egyes strófák részletes elemzése során megfelelő mélységben foglalkozunk külön-külön ezekkel a vonatkozásokkal.⁵⁹ A *II. versben* szereplő álombeli tapasztalat klasszikus freudi téma, feltételezi, hogy József Attila ismerte és kiaknáta a bécsi mester *Álomfejtés* című művét. A „Kék, piros, sárga, össze kent / képeket láttam álmaimban” és „egy szálló porszem el nem hibbant” sorok alapján véve ugyanolyan álomleírást tartalmaznak, amilyenekkel a *Rapaport-levelekben* számos alkalommal találkozunk. Ezek a leírások többnyire az álombeli történések részletesebb elmondására törekszenek, de van köztük olyan is, amely – az előbbi idézetek módján – több álom tartalmát summázza, az adott álmok domináns tartalmára kon-

centrálva. Ilyen a következő: „Eszembe jutnak a régi álmok, amelyekben világításról van szó, hogy hiába gyujtok gyufát, nem látok, hiába csavarom föl a villanykapcsolót, nem gyullad meg a fény – ezek mind borzasztó álmok voltak.”⁶⁰ A versben felidézett visszatérő álmok ezzel szemben nem szorongásosak, hanem kifejezetten derűsek, megnyugtatók. Elmondásuk technikája azonban azonos a levelekben és a versben: többes szám és az álomtéma pusztá evokálására való korlátozódás jellemzi őket.

Az *V. vers* fontos fordulatot jelent József Attila költői pályáján a kiemelt szempontból. Ha az *Egy kisgyerek sír* című verset nem számítjuk, mert emlékező jellege legalábbis elhomályosult, akkor a ciklus ötödik darabjával kezdődik azoknak a verseknek a sora, amelyek a gyermekkori emlékek fel-elevenítésére, újraélésére vállalkoznak. Ezek az emlékek egyre fájdalmasabbakká, kínosabbakká válnak az idő haladtával, az *V. vers* hozzájuk képest szelíd és mértéktartó. Mégis az első mérőöldkő a figyelem múlt felé fordulásának útján. A pályaudvari szénlopás emléke nem fordul elő a levelekben, de hasonló, a felnőtt emlékezetében megrögződött, és jelentését, jelentőségét illetően őt töprengésre készítő emlékek annál inkább. Ilyen a „Bodor bácsi-emlék”: „Furcsa, hogy erről a témáról szólván, mindig Bodorra, a cukorkakereskedőre gondolok, Bodor bácsira. Pedig nincs más emlékem róla, mint amit elmondtam, hogy föl és alá járkálok a pultja előtt és küzködöm azzal a vággal, hogy odaszaladok hozzá azzal a kiáltással: hogy: Bodor bácsi! A vágy mögött az van, hogy akkor cukrot ad.”⁶¹ Az *V. vers*-beli emlék egyfelől nem szexológiai kontextusba van beágyazva, mint az idézett gyermekkori jelenet, másfelől az elbeszélésmódjától idegen az az infantilizmus, amely a *Rapaport-levelek* idézett részletét jellemzi. Érdekes, hogy a levelekben egyetlen olyan emlék jelenik meg, egy erotikus emlék függelékeként, amelynek nincs közvetlen erotikus-szexuális vonatkozása, s egy játék készítésére tett ígéret be-nem-tartása miatti csalódását tematizálja. Ennek az esetnek az elmesélése ad alkalmat a becsapottságérzés miatti panasz artikulálására: „tőlem mindig csak kapni akartak, de nekem sohasem adtak, mindig csak ígértek és becsaptak.”⁶² Ez a panasz ettől kezdve motívumként végigvonul a költő írásain. Az *V. vers*-beli emlék azonban elűt mind a szexuális tartalmú vagy színezetű gyermekkori élmények felidőzésétől, mind a személyes panaszt közvetítő emlékektől.

A *VI. vers*-beli háznak a betelepült háziurával a kutatás megtalálta a pontos szövegszerű forrását Freud egyik tanulmányában, de ez a Freud-vonatkozás másfelé vezet, nem találjuk megfelelőjét a prózai vallomásokban.⁶³ A *XI. vers* boldogságképének értelmezését annál inkább sajátos, zavarba ejtő kontextusba állítjuk, ha a disznóképzetet a *Vallomásban* felbukkanó disznóképzettel hozzuk összefüggésbe. Emlékeztetek rá, hogy utóbbi írás a boldogságot a magzati állapottal azonosítja, eltérően attól a hagyománytól, amely a disznó = boldogság egyenlettel egyfajta életgyakorlat kritikáját végzi el.

A *Vallomás* megfelelő részletével rokonítható kijelentéseket a *Rapaport-levelek*ben is olvashatunk: „Szeretném agressziómat földadni, de úgy érzem, az a veszély fenyeget, hogy akkor meg visszasüllyedek a tarthatatlan anális derűt váró állapotba” – írja a *II. levélben*,⁶⁴ s ha a derűt a boldogság szinonimájaként fogadjuk el, akkor a felnőtt itt egy korábbi állapotba való regressziót idegenít el magától.

Ha ezek után most megfordítjuk az optikát, s újra a prózai vallomások felől közelítünk a ciklushoz, további párhuzamokat fedezhetünk föl. Először a szeretet-gyűlölet, szeretet-agresszió ellentétéről kell beszélnünk, s ez a *IX. vers* megfelelő részleteire fordítja figyelmünket: „s hogy nem tudok mást, mint szeretni, / görnyedve terheim alatt – / minek is kell fegyvert veretni / belőled, arany öntudat!” A strofa elemzése során kitérünk a vers korábbi fogalmazványaira, amelyek az idézeteknek éppen az ellentétét állítják: „törődj belé, ma nem tudunk szeretni”, illetve „én már nem tudok szeretni”. Nos, ez utóbbinak megtaláljuk közvetlen megfelelőjét a *Rapaport-levelek*ben: „Szinte azt mondhatnám, hogy azért nem tudok szeretni, mert olyat kívánnak tőlem, ami tőlem idegen, mert engem sem akarnak szeretni.”⁶⁵ Fölmerül a kérdés: ez a megfogalmazás vajon megelőzte az *Eszmélet IX.* végleges változatának születését, amely tökéletesen megfordítja a szeretetre képtelenség álláspontját: „nem tudok mást, mint szeretni”? Ez esetben a *Rapaport-levelek* megfelelő részlete a *IX. vers* fogalmazványaiával állna közös nevezőn. Emlékeztetek arra, hogy Szántó Judit szerint a ciklus *VIII.* és *IX.* darabja Hódmezővásárhelyen született. Egyáltalán nem lehet azonban kizárni, hogy a költő a terápeutához küldött levelekben felbontja, vagy újra felbontja a *IX. vers*ben mindannyiunk nagy megnyugvására kialakított humanista formulát, s megmarad vagy visszatér eredeti szeretetnélküliségéhez.

A *Rapaport-levelek* egyébként nem ilyen szövegszerű pontossággal, de számos helyen tárgyalják a szeretet kérdését. Olykor a szeretet-agresszió ellentétpár formájában. Az agresszivitás majdnem teljesen szexuális vonatkozásban konkretizálódik: nőt legyűzni, más férfiakat erőszakkal visszatartani a birtokolni kívánt nőtől, birtokba venni más férfihoz tartozó nőt. Tárgyalja a szöveg az ödipuszi helyzetet is, ami – mint ismeretes – agresszió az apával szemben, bár a freudi formulához itt kritikusan viszonyul a költő.

A szeretet másik ellentétpárja a fizetés: „ha valakit – írja a *VI. levélben* – azért, hogy ne adjak neki, szeretek, annak aztán akkor sem tudok adni, ha ő ad, mert úgy érzem, hogy az, amit adok neki, nem a szeretetem jele, záloga, hanem ellenkezőleg, ... szeretetemnek a megváltása... ha fizetek magának pl. akkor csak azért fizetek, hogy ezzel föloldjam magam a szeretet kényszeréről.”⁶⁶ Az adás ellentéte József Attila szóhasználatában az ajándékozás, s ez olyan tevékenység, amely összhangban van a szeretettel, míg az adás fizetség a szeretet helyett. A *Rapaport-levelek* tehát a maguk módján a szeretet-gyűlölet, szeretet-agresszió problémájával tagoltan foglalkoznak, s ennyiben

összhangban vannak a IX. vers egyik fő témájával, bár erre is ugyanaz a szexuális vonatkozásokkal való átitatottság jellemző, mint a pszichoanalitikus vallomásos prózára általánosságban is, míg a IX. versnek, s az egész *Eszmélet*nek nincs ilyen színezete.

A másik fontos téma, amely akkor ölt élesebb kontúrokat az *Eszmélet*ben, ha a prózai vallomások felől vesszük szemügyre, az apához, anyához való viszony, a gyermek–szülő reláció. A *Rapaport-levelekben* a gyermek–szülő viszony a vágy és a belátás pólusai közötti erőterben helyezkedik el, s ez összefüggést teremt az *Eszmélet* X. versével: „Az meglett ember, akinek / szívében nincs se anyja, apja”. Az I. levél kezdete nyomban evokálja a témát, az infantilis vágy oldaláról: „Szeretnék minden férfiban papát és minden nőben mamát látni. Szeretném, ha mind olyan nagyok és erősek volnának hozzám képest, mint a papa meg a mama.” Ez az igény ösztöni szinten jelentkezik személyiségében. Ezzel szemben állnak elvi és elméleti elgondolásai, belátásai, amelyek szerint „nem igen viselkedhetem úgy a férfiakkal szemben, mintha mindannyian édesapám és a nőkkel szemben, mintha mindannyian édesanyám volnának”.⁶⁷ Az infantilis vágy, az erről való képzelgés kapcsán merül föl ebben a keretben az a jelenség, amelyet a pszichoanalízis jótékony eufemizmussal vagy tudományos pedantériával úgy nevez, hogy „inceszthus az anyával”, s általában a gyermek és anya közötti nagyon bensőséges, szeretetteljes kapcsolat nosztalgikus újraélése torz formában.

A szülő–gyermek kapcsolatnak egy másik aspektusa is megjelenik a *Rapaport-levelekben*, a vágyott, harmonikus helyett a konfliktusos oldal. Az Ödipusz-konfliktusról beszélek, amelyről más vonatkozásban már volt szó: „A gyermek alkot magának tehát egy mithoszt, melyben fejletlen értelmével elhelyezi az összes szükséges jókat az anyja személyében s az összes szükséges rosszakat az apa személyében.”⁶⁸ A X. vers egyfajta határozott választ ad azokra a kérdésekre, amelyeken a levélíró és vallomástevő töpreng és habozik, a struktúra sajátos nyitottságára bízva az értelmezés több lehetséges irányának nyitva tartását. A X. vers többértelműségéhez érdekes adalék lehet a II. levél egyik mondata. Ha úgy értelmeznénk a verset, mint amelyik reális, sőt talán kíváncsi alternatívaként sugallja a meglett emberrel szemben a gyermeki magatartás választását, akkor erre való utalásként olvashatjuk a következő kijelentést: „Érdekes, maga azt mondta egyszer, hogy ami belül van, a kisgyerekeknek kell felnőnie. Én meg mindig azon mesterkedem, hogy talán az volna a megoldás, hogyha én szállnék alá a kisgyerekekhez.”⁶⁹ A gondolatmenet ugyan itt is hamar szexológiai fordulatot vesz, de így, önállóan értelmezve a felnőtt–gyermek alternatíva esetén a meglett emberrel szemben a gyermeki magatartást részesíti előnyben.

Ami a párhuzamokon túl a verses és prózai szövegek lehetséges feleselését illeti, a vallomások szembetűnően kezdetibb, nyitottabb, bizonytalanabb lelkiállapotról számolnak be, mint a ciklus darabjai, amelyek egy gondolati

út végső summázataiként, minden tartózkodásukkal együtt határozott állásfoglalásokként hatnak. A prózai szövegek keresnek, kérdeznek, egy beszélgető partner segítő válaszaire vagy határozottan ellentmondó állásfoglalásaira várnak, s azokat akarják kiprovokálni. Az *Eszmélet* tanácsokat ad, törvényszövegeket fogalmaz, megfellebbezhetetlen ítéleteket nyilvánít. Nagyon érdekesek ebből a szempontból József Attila Szántó Judit által megőrzött szavai az *Eszméletről*, amelyek szépsége és magvassága kizárja, hogy Szántó Judit önkényesen adta volna őket élettársa szájába: „Mintha gránitba vésett gondolatokat közölnék, olyanok ezek a sorok. Szinte keringenek, mint a csillagok, a földtől elszakadva, csak eszméletemmel tapintom a dolgokat. Eszmélek.”⁷⁰

Határozott ellentét képződik tehát a kissé infantilis, kissé zavart és tanács-talan fiatalember, és a törvénytáblát fogalmazó meglett ember magatartása, hangvétele és fogalmazásmódja között. A hangvétel olyannyira ellentétes, hogy ennek tematikai következményei is vannak. Ha nem lehet is kategorikusan kijelenteni, hogy a két jelzett megnyilatkozásmóddal nem lehet ugyanazokról a tárgyakról beszélni, hiszen a *XI. vers* és a *Vallomás* tematikai párhuzama eleve cáfolja ezt, tendenciaszerűen mégis ez történik. A hangnem különbsége tematikai különbséget is előidéz a két szövegtípus között. Olyanfajta szimmetrikus ellentét azonban, amilyen a *Szabad-ötletek jegyzéke* és *A Dunánál* között teremtetődik, amikor az egyik szöveg tagadja a másikban felépített képletet, az *Eszmélet* és a két 1934-es vallomás között nem állapítható meg.

A verses és a prózai szövegeket egy hiány mégis látványosan összekapcsolja, egy másik hiány pedig ugyanilyen látványosan szembeállítja. Ami az *Eszméletben* és a prózai vallomásokban nincs jelen, s ami a versciklus publikálása után nem sokkal nagy hangsúllyal jelentkezik, s a költő haláláig érvényesül, az a bűntudat, a lelkifurdalás tematizálása. Nem kizárólag pszichoanalitikai indíttatású tárgyválasztás ez, de a freudi beállítottság jelentősen hozzájárult kialakulásához. Úgy látszik, a mélylélektannal való megismerkedés és a terápiás önismeret csak fokozatosan hódítja meg a lelkiismeret-vizsgálat tartományát, s csak 1934 őszén hatol be költői világképebe.

A másik mélylélektani vonatkozás, amely hiányzik az *Eszméletből*, s amely igencsak túlteng a prózai vallomásokban, a szerelem, a szexualitás, a férfi–nő viszony kérdése. A *Rapaport-levelek* tárgya úgy határozható meg közelebbről, hogy ott a költő a saját magatartását mint egy felnőtt férfi attitűdjét elemzi, a férfiakkal, nőkkel és a gyermeki magatartással szembesítve. Ha még pontosabbak akarunk lenni, akkor az első személy elsődleges partnereiként megnevezhetjük az anyát, a nővéreket és Rapaportot, a pszichoanalitikust, akinek vall, akit provokál, akivel mérkőzik a költő. Minden más személy, mint példának okáért Hatvany Lajos és első felesége, az álomleírásokban vagy emlékekben mintegy mellékesen, harmadik személyekként bukkannak föl. Feltűnik az olvasónak egy beszédes hiány: Szántó Juditról, az élettársról nem

esik szó, noha a *Rapaport-levelek* írása közben folyamatos levélbeli érintkezésben állnak, sőt, a költő kezdeményezi, hogy félbeszakadt együttélésüket folytassák. Mi több, Szántó Judit az, aki „kecsegteti” a költőt egy új pszichoanalitikussal. Egy másik hiány, amely kevésbé meghökkentő, de azért jelzés értékű, volt gyámja, jelenlegi vendéglátója, Makai Ödön személyének elhallgatása, noha vele is napi személyes kapcsolatban van. Mindenesetre a pszichoanalitikus vallomásokat erősen eltávolítja az *Eszmélettől* az előbbiek szexuális irányultsága, s az utóbbiban ennek az aspektusnak – közvetlen értelemben – teljes hiánya.

Az ellentétet még ennél általánosabb szinten is megfogalmazhatjuk. A *Rapaport-levelek*hez képest az *Eszméletet* az jellemzi, hogy a mélylélektani dimenzió meglehetősen elvontan jelenik meg benne, messzemenően kisebb mértékben tárulnak fel a lélek különböző rétegei és a közöttük lévő dinamikus viszony, mint a prózai vallomásokban. Igaz, ide kívánczik az a megjegyzés, hogy a szociális dimenzió ugyanilyen redukáltan van jelen, különösen, ha a nem is olyan régen megjelent *Elégiával* vagy *A város peremén*nel vetjük egybe. Azt mondhatjuk, hogy az *Eszmélet* világképét sem a termelési erők odakint, sem az ösztönök idebent nem dominálják mértéken felül. A költemény egy harmadik dimenzióban, valahol az előbbi kettő között bontakozik ki. A társadalmi valóság előtérbe kerülése eltörpíthetné az egyén problémáinak jelentőségét. A belső vívódások, bizonytalanságok részletezése egy bonyolult pszichológiai valóság játéktérévé vagy keretévé tenné az ént. Az *Eszmélet* a megoldáskeresés verse, egy, a világban immár gyanakodva és védekezve, de helytállni tudó ember nyolcsoros monológjainak sorozata. A *Rapaport-levelek* és a *Vallomás* súlypontja tehát, noha egy időben készültek vele, máshová esik, mint az *Eszméleté*. Az egyidejűségük ellenére ezért viszonylag kisebb mértékben, legalábbis óvatosabban aknázhatók és aknázandók ki a vallomásos szövegek a ciklus értelmezésében, mint amennyire ezt a kronológiai lehetőségek kínálják.

Végül termékenynek bizonyul, még ha komoly nehézségekkel jár is, a harmadik típusú, közvetett összefüggések vizsgálata. Az *Eszmélet* elemzése során nemigen nélkülözhetjük a *Vallomásban* és a *Rapaport-levelekben* felvázolt emberkép ismeretét, illetve az ember és világ kapcsolatáról kialakított elképzelést, még akkor sem, ha a versciklus ettől jelentősen eltérő képletet állítana elénk. Ezt azonban jelen dolgozatban nem tárgyaljuk, mert külön fejezet témája kell legyen. Elég most annyit elmondani, hogy József Attila Hódmezővásárhelyen a *Medvetánc* kötet felépítésén gondolkodik, az *Eszméleten* dolgozik, megpróbálja magánéletét rendbe hozni, s eközben személyiségében lassan előrehalad az a szörnyű folyamat, amely végül teljes széteséséhez és öngyilkosságához vezet. A *Vallomás* és a *Rapaport-levelek* ebbe a folyamatba, s annak megállítására tett, végső soron hiábavalónak bizonyult erőfeszítésekbe engednek bepillantást.

- 1 SZABOLCSI Gábor, *József Attila Hódmezővásárhelyen = József Attila és Csongrád megye*, összeáll. SZABOLCSI Gábor, Csongrád megyei Füzetek, 11. sz., Szeged, 1955, 628–664.; SZIGETI János, *József Attila Hódmezővásárhelyen*, klny. *Vásárhelyi Tanulmányok*, 1977, 115–133.; PÉTER László, *József Attila közöttünk*, Szeged, 1980 (különösen *A Medvetánc* című fejezet, 84–89.); SZABOLCSI Miklós, *Kész a feltár*, Bp., Akadémiai, 1998 (különösen *a Vásárhelyi hónapok. A válság ideje* című fejezet, 359–371.); VIZI Albert, *Vásárhelyen = József Attila Emlékkönyv*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Szépirodalmi, 1957, 234–237.
- 2 Lásd *József Attila 1933. június; József Attila az Óda és az Eszmélet között I–II*. It, 1998, 3. sz., 2001, 1. sz., 97–114., 2001, 2. sz., 280–293.
- 3 Idézi SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 339.
- 4 *József Attila válogatott levelezése*, sajtó alá rend. és jegyz. FEHÉR Erzsébet, Bp., Akadémiai, 1976, 297.
- 5 SZÁNTÓ Judit, *Napló és visszaemlékezés*, Bp., Múzsák, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1986, 105.
- 6 MÓRICZ Zsigmond, *Nagyon fáj = Kortársak József Attiláról*, szerk. BOKOR László, sajtó alá rend. és jegyz. TVERDOTA György, Bp., Akadémiai, 1987, 956–960. A látogatás valószínűsíthető időpontjával kapcsolatos véleményeket összefoglalja SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 361.
- 7 JÓZSEF Attila, *Ahogy azt a nagy Móricz elképzelte = József Attila Összes Művei III*, sajtó alá rend. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1958, 105–108.
- 8 MÓRICZ Zsigmond, *Nagyon fáj = Kortársak József Attiláról*, 957.
- 9 SZABOLCSI Gábor, *József Attila Hódmezővásárhelyen = József Attila és Csongrád megye*, 64.
- 10 Uo., 64.
- 11 PÁKOZDY Ferenc, *Külvárosi éj = Kortársak József Attiláról*, 269–273.
- 12 *József Attila válogatott levelezése*, 302–303.
- 13 SZABOLCSI Gábor, *József Attila Hódmezővásárhelyen*, 64.
- 14 *József Attila válogatott levelezése*, 295.; ERDEI István, *Valamit József Attiláról = Kortársak József Attiláról*, 262–265.
- 15 AGÁRDI Péter, *Kortársunk, Mónus Illés*, Bp., Gondolat, 1992, 58–62.
- 16 *József Attila válogatott levelezése*, 316., 318–319., 325.
- 17 *József Attila válogatott levelezése*, 300.
- 18 HORVÁTH Iván, *József Attila és a párt = „Miért fáj ma is”*, szerk. HORVÁTH Iván és TVERDOTA György, Bp., Balassi, 1992, 312–313.
- 19 HORVÁTH Iván, *József Attila és a párt*, 307–308.
- 20 *József Attila válogatott levelezése*, 300., 301.
- 21 Uo., 302., 303–304.
- 22 *Három fiatal írónk így látja az életet = Kortársak József Attiláról*, 277.
- 23 *József Attila összes versei*, 1–2., közléteszi STOLL Béla, Bp., Akadémiai, 1984, 1. köt., 514–515.
- 24 BÁNYAI László, *Négyszemközt József Attilával*, Bp., Körmendy, 1943, 218–219.
- 25 SZIGETI János, *József Attila Hódmezővásárhelyen*, klny. *a Vásárhelyi Tanulmányokból*, 1977, 128.
- 26 *József Attila válogatott levelezése*, 298.; Luther: *Erős vár a mi Istenünk = József Attila Összes Művei IV*, Bp., Akadémiai, 1967, 69–70., 240–245.
- 27 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 339.
- 28 SZÁNTÓ Judit, *i. m.*, 155.
- 29 *József Attila válogatott levelezése*, 298–299.
- 30 BÁNYAI László, *i. m.*, 212–213.
- 31 *József Attila az Óda és az Eszmélet között I–II*, It, 1998, 3. sz., 2001, 1. sz. 97–114., 2001, 2. sz., 280–293.
- 32 Idézi VALACHI Anna, *József Jolán, az édes mostoha*, Bp., Papirusz Book, 1998, 114.
- 33 Uo., 114.
- 34 Uo., 114–115.
- 35 SZÁNTÓ Judit, *i. m.*, 135.
- 36 JÓZSEF Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben = „Miért fáj ma is”*, 439.
- 37 JÓZSEF Attila, *Estefelé jár = „Miért fáj ma is”*, 387.
- 38 SZÁNTÓ Judit, *i. m.*, 109.
- 39 JÓZSEF Attila, *Vallomás = József Attila Összes Művei IV*, 22–23., 192.
- 40 SZÁNTÓ Judit, *i. m.*, 104.
- 41 JÓZSEF Attila, *Rapport-levelek = „Miért fáj ma is”*, 382.
- 42 *József Attila válogatott levelezése*, 301.
- 43 JÓZSEF Attila, *Vallomás = József Attila Összes Művei IV*, 23.; JÓZSEF Attila, *Rapport-levelek = „Miért fáj ma is”*, 367.

44 JÓZSEF Attila, *Vallomás* = József Attila *Összes Művei IV*, 22–23.; JÓZSEF Attila, *Rapaport-levelek* = „Miért fáj ma is”, 366.

45 JÓZSEF Attila, *Vallomás* = József Attila *Összes Művei IV*, 22., 23.

46 LENGYEL András, *József Attila első analitikusa* = Uő, *A modernitás antinómiái*, Bp., Tekintet, 1996, 88.

47 JÓZSEF Attila, *Rapaport-levelek* = „Miért fáj ma is”, 360–361.

48 LENGYEL András, i. m., 88.

49 HORVÁTH Iván, *Tárgyi jegyzetek [a Rapaport-levelekhez]* = „Miért fáj ma is”, 383.

50 Uo., 383–384.

51 JÓZSEF Attila, *Rapaport-levelek* = „Miért fáj ma is”, 363–364.

52 LENGYEL András, i. m. 89.

53 NÉMETH Andor, *Medáliák* = *Kortársak József Attiláról*, 1079.

54 JÓZSEF Attila, *Rapaport-levelek* = „Miért fáj ma is”, 382.

55 LENGYEL András, i. m., 89.

56 JÓZSEF Attila, *Rapaport-levelek* = „Miért fáj ma is”, 364., 381.

57 JÓZSEF Attila, *Sárgahajúak szövetsége* = „Miért fáj ma is”, 408. és SZÓKE György, *Tár-*

gyi jegyzetek [a Sárgahajúak szövetségéhez]. Uo., 410.; SZIGETI Lajos Sándor, *Ritkás erdő alatt – A tűnődés és eszmélés verse* = József Attila-versek elemzése, Bp., Tankönyvkiadó, 1980, 72–99.

58 TVERDOTA György, *József Attila*, 1936. május, *Kortárs*, 1994, 7. sz., 78–86.

59 Jelen tanulmány egy, az *Eszmélet* elemzését elvégző készülő könyv egyik fejezeteként íródott.

60 JÓZSEF Attila, *Rapaport-levelek* = „Miért fáj ma is”, 373.

61 Uo., 363–364.

62 Uo., 374.

63 Sigmund FREUD, *A pszichoanalízis egy nehézségéről*, Nyugat, 1917, 47–52.

64 JÓZSEF Attila, *Rapaport-levelek* = „Miért fáj ma is”, 358.

65 Uo., 366.

66 Uo., 379.

67 Uo., 357.

68 Uo., 363.

69 Uo., 359.

70 SZÁNTÓ Judit, i. m., 155.

Csetri Lajos

(1928–2001)

Az 1995-ös debreceni felvilágosodás-konferencián Csetri Lajos tartotta a bevezető előadást. Nagy szó volt ez, hiszen akkoriban már nem szívesen vállalt utazást, különösen nem többnapos programot. Előadása impozánsan nagyívű volt: egyik felében a felvilágosodás-koncepciók összegző áttekintését végezte el, majd rátért a nemzettudat problémájára mint a korszak kutatásának egyik alapkérdésére. E kérdéskör intenzíven foglalkoztatta, áttekintő monográfiát akart írni róla a kezdetektől a XIX. század közepéig terjedően. Egy nagyobb tanulmányt publikált is 1996-ban, de a mű már nem készült el. Életművének távlatában biztosak lehetünk benne, hogy sokat veszítettünk ezzel.

Mert Csetri Lajos könyveiben alapkérdéseket tett fel, s válaszolt meg új összefüggéseket teremtve. Folyamatosan foglalkoztatta két nagy téma: Berzsenyi életműve és a nyelvkérdés a XVIII–XIX. század fordulóján. Berzsenyi-kötete (*Nem sokaság hanem lélek*, Bp., 1986) az 1808-as ciklus vizsgálatára vállalkozott, s ebből kiindulva alapvetően átrajzolta a költői portrét. Ez azért volt különös jelentőségű, mert nyilvánvalóvá tette a fejlődéstörténeti pályakép tarthatatlanságát azáltal, hogy megmutatta a kritikai kiadásban és a sajtó alá rendező monográfiájában található időrend fikcionalitását. A versek nem keltezhetők pontosan 1808 előtt, ezért tulajdonképpen maga a kialakított pályakép kreálta meg a versidőrendet a saját igényei szerint. Csetri Lajos ezzel szemben a költői szemlélet alapvető jegyeinek felmutatására koncentrált, a váteszség, a nemzettudat, az irodalomszemlélet kérdéseire, hatalmas tudással teremtven meg mindennek kulturális összefüggésrendszerét.

Másik fő témája a nyelvkérdés volt. Már az 1974-es *Irodalom és felvilágosodás* című kötetben kiadott, kismonográfia méretű tanulmánya jelezte a távlatokat, amelyeket Csetri Lajos törekvései átfogtak e tekintetben. A magyar nyelvújítási mozgalomhoz közeledvén a kor nyelvfilozófiájának egészével vetett számot, a legkorszerűbb irodalomelméleti törekvések jegyében, munkája ma is megkerülhetetlen a kérdéssel foglalkozók számára. Az elméleti alapvetés és az európai kontextus megteremtése vezette el aztán 1990-ben megjelent monográfiájához (*Egység vagy különbözőség?*), amely a Kazinczy életművet értelmezte újra. Nagyívű elemzései meggyőzően korrigálták az irodalomtudomány kazinczyánus elfogultságait, kimutatván, hogy nyelv-

szemlélete a korszerű és avult elemek sajátos elegyeként értelmezhető, hogy ortológus és neológus fogalompárja nem fogadható el a haladás és maradás analogonjaként, hogy újítási törekvései egy viszonylag merev és hierarchizált retorikai-poétikai rendszert nyilvánítanak meg. Mindez nem Kazinczy leértékelését szolgálta, hanem jelentőségének újradefiniálását, amit a könyv sikerrel el is végzett.

Az utóbbi években, betegsége szorításában is dolgozott, a Berzsenyi kritikai kiadás második kötetét rendezte sajtó alá. A munka befejezésére már nem maradt ereje, ideje, így az folytatóra vár. Olyan folytatóra, aki az ő szellemében és minőségi elvárásai jegyében tudja véghezvinni az elkezdetteket. Bizonyosan lesz ilyen, hiszen tanárként karakteres iskolát teremtett, tanítványai és barátai számosak. Vállalni fogják a folytonosságot és ápolják emlékét. A Csetri-művek pedig hosszú időn keresztül jótállnak majd magukért.

DEBRECZENI ATTILA

Nagy Miklós

(1924–2002)

Dr. Nagy Mikós tanszékvezető egyetemi tanár volt, hosszú évtizedekig tanított a pesti egyetemen, de pályája az előbb Barta János, majd Kovács Kálmán halálával elárvult debreceni XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszéken zárult. Sokan vannak ily módon, akik szerették és becsülték. Hiszen nem volt nehéz szeretni: közvetlen, jóindulatú, a körülötte élők ügyei iránt érdeklődő, korrekt embernek ismertük. És nem volt nehéz becsülni, mert igen felkészült, művelt tudósnak, lelkiismeretes és sokoldalú tanárnak bizonyult. Ugyanakkor egyáltalán nem volt siker- vagy eredménycentrikus életvezetésű. Amivel vesztett is: más ilyen képességek és ismeretanyag birtokában minden bizonnyal feljebb hágott volna ama fokozatok hágcsóján. De nyert még többet tág érdeklődése kielégítésével, önbecsülő igényességével.

Nagy Miklós irodalomtörténész a Magyar Irodalomtörténeti Társaság alenöke volt, s okkal. Mert kevés irodalomtudóssal találkoztam, aki őhöz hasonló érdeklődést, fogékonyságot és hozzáértést tanúsított volna szűkebb szakterületétől távolabb eső témák iránt is. Az egykori Eötvös-kollégista nemcsak alaposan megtanult annak idején mindent, de problémaérzékenységet is örökölt mestereitől.

Nem túlzás azt állítani, hogy a XIX. századi magyar regénynek az elmúlt évtizedekben ő volt a legjobb ismerője, s ez a rang nemcsak Kemény és Jókai monográfusaként illette meg, hanem a másodvonal gondos számontartója gyanánt is. Ritka felkészült kutató volt, ám felismerések, megérzések dolgában is sokat köszönhetünk neki: legutóbb például Jókai Kossuth-élményéről értekezve azonosította az író csodatévő hőrszait kivételes korélményével, amikor is valóban óriásoktól nyerhetett ihletet.

Tanulmánykötetei, monográfiái, a részben, majd egészében általa irányított Jókai kritikai kiadás kötetei időtálló tudományos teljesítményként őrzik nevét, amíg csak Jókai-kutatás létezik. Mégis azon tudósok közé tartozott, akik többek, mint írásban reánk maradó életművük. Élvezettel lehetett hallgatni csaknem tévedhetetlen ízlésről tanúskodó ítéleteit, s biztosak lehettünk benne, ha egy-egy elkészült munkánk a kezébe került, hogy nem semmitmondó udvariasságot hallunk tőle. Sokat értek szóbeli állásfoglalásai. Állításai, melyek hittel vallott értékrend és meggyőződés tanúsítói voltak. De so-

kat érték kételyei is, amelyek megóvták sok kortársa tévedéseitől, őszinte vagy őszintétlen kitérőitől. Póz és pátosz távol állt tőle. Olykor könnyed, csipkelődő vagy tréfás fogalmazása mögött, a felszín alatt szilárd volt és megingathatatlan. A tudománynak, a nemzeti kultúrának az igazán nagy kérdéseiben nem ismert megalkuvást.

Nem restellte, nem takargatta emberi esendőségeit, egyéniségének nemes jegyei, emberségének salaktalansága talán csak akkor mutatkozott meg igazán, amikortól a hamarosan bekövetkező vég biztos tudatában adatott élnie. Ekkor látszott meg, hogy ő, akitől csakugyan távol álltak a heroikus gesztusok, milyen magasrendű sztoicizmussal tudta nézni sorsát. Ügyekre, mások érdekeire tudott tekintettel lenni, amikor sokakat talán apátiába taszított volna a közeledő halál. Feladatokat vállalt, nagyvonalú és nyitott maradt, ösztönös emelkedettséggel tartotta távol magától az önsajnáló egocentrikusságot. Még napokkal halála előtt, súlyos fájdalmak közepette is volt ereje a jövőt mérlegelni.

Milyen jelentéssel, hogy legutóbb, már súlyos betegen akkor járt Debrecenben, amikor Barta János (kedves öreg barátja és mestere) századik születésnapjára szervezett emlékülésünket tisztelte meg jelenlétével és előadásával! Azóta egyre jobban hiányzik, s most már hiányozni fog egyvégtében és örökre. Elviszi magával a közös együttlétek, beszélgetések, vacsorák légkörét, mely nélküle már nem a régi, mert híja van. Számunkra nem marad más, mint elbúcsúzni tőle, s megköszönni, hogy volt, hogy ilyen volt!

Az utat most már megfutottad,
Lerázhatod porát nyugodtan,
Új ég és új föld tűn elé,
Mehetsz örök fények felé.

IMRE LÁSZLÓ

Bodnár György: *Kafka Margit*

– A folyóirat ezzel az írással köszönti a 75 éves Bodnár Györgyöt –

Nem túlzás: egy élet munkája és irodalomtudósi ambíciója rejlik ebben a monográfiában. Szerzője sosem titkolta különleges vonzalmát, előszavai, de kivált *A „mese” lélekvádorlása* (1988) című kötetének több mint 10 ívnyi Kafka-tanulmánya bizonyították, hogy átvilágította az életművet, s az olvasó némi csodálkozással vette tudomásul, hogy a várva-várt monográfia még mindig nem készült el. Most magyarázatot kapunk erre is: az író *nő* Rolla Margit által kiegészített és gondosan megírt önéletrajza nélkül Bodnár György nem érezte volna teljesnek művét, ez azonban csak a nyolcvanas években lett hozzáférhető. A monográfia szerzőjének anyagával kialakított viszonya is indokolta a késlekedést: ismeretes, ha valaki túl sokat tud témájáról, mind nehezebben mond le olyan részletek megírásáról, amelyek neki rendkívül fontosak, ám érti, hogy fellazítják a mű általa elképzelt szerkezetét. Lemondás és önkorlátozás nélkül nehezen születhetnek ökonomikus alkotások, s Bodnár Györgynek ezeket is át kellett élnie, hogy megalkossa monográfiáját. Emellett egy ilyen mű bevégezéséhez összpontosításra alkalmat adó nyugalom is szükséges, ez pedig Bodnárnak sokféle, felelősséggel járó feladatainak ellátása során nem adatott meg. Talán illetlenség, de a monográfus alighanem megbocsátja nekem, ha azt állítom: olykor menekült is ezekbe az elfoglaltságokba Kafka Margit elől. Az író *nő* azonban szerencsére „utolérte”, nem engedett további kibúvókat, s így teljessé válhatott a pályarajz, amely rendkívül összefogott, minden lényeges mozzanatra tekint, hiányzik belőle az a túlzott részletezés, amely egyik-másik nagymonográfiát jellemzi, s vonzó eleganciával elegyedik benne a tanulmány komolysága, célirányossága az esszé áttetszőségével és szellemességével.

Ennek részben az is a magyarázata, hogy hősét korába helyezve és a korszak legfontosabb prózai törekvéseivel szembesítve Bodnár György elsősorban Komlós Aladár és Rónay György e korról foglalkozó műveire támaszkodik. Az elbeszélő mód hangváltásának előzményeit az ő megfigyeléseik nyomán tekinti át és gazdagítja új megfigyelésekkel. A tudós fegyelme és anyagismerete az író-irodalomtörténész mélybe hatoló ötletességével, beleérző affinitásával elegyedik ilyesformán, s a módszer vonzó változatossága olvasmányossá teszi a monográfiát. Bár Bodnár György kitűnően ismeri az irodalomtudomány új eredményeit is, érezhetően arra törekedett, hogy hagyományos pályarajzot készítsen, amelynek éppoly fontos eleme a kor- és életrajz, mint a műelemzés. Elbeszélések, költemények, regények méltatása közben sem veszítjük szemünk elől az embert, aki életművét megalkotta, és a kort sem, amely sok alkotáson hagyta ott lenyomatát. Bár az utóbbi időben a nagymonográfia mintha veszített volna megbecsültségéből, Bodnár György műve reneszánszát is

jelentheti. E műfajra korábban gyakran árnyat vetett a műalkotások elemzésébe is bejátszó ideológia, amely az adatok gazdagságát és az értékes megfigyeléseket is elhomályosította. Ilyesminek e műben nyoma sincs, Kaffka Margit élete, műve és kora tárul fel előttünk, s közben megvilágosodik a magyar próza átalakulásának számos oka is.

Az *Igaz történet* című bevezető fejezet teljesen új ismereteket tartalmaz, csak látszólag az író életrajza és szemléleti formái kialakulásának folyamatábrázolása ez. Ez is kiolvasható e részből, de a kor története is rekonstruálható belőle. Joggal írja a monográfus: „Kaffka Margit személyes családtörténete és a tudomány dzsentrí-képe fő vonásokban azonos.” A hagyományos nemesi életforma, a polgári foglalkozások lenézése, az erős középosztály kialakulásának megkésettisége, a beilleszkedésre és az alkotó tevékenységre való képtelenség Kaffka regényeinek olyan témája, amelyet családjának története is hitelesített: „...egész életművében saját élettörténetéből indul ki, s annak anyagát építi be a művészet teremtett világába” – mondja teljes joggal Bodnár György. Ez azonban csak egyik ága művészete kialakulásának. A másik a szorosán vett tényeken túl a fejlődő lélek belvilágába is betekintést adó negyvennégy tételes „levélregénye”, a *Hedda-levelek*, amelyek részletes analízise során írójunknak belső fejlődése, szemléletmódjának gazdagodása, majd szinte robbanásszerű megváltozása is nyomon követhető. 1899 húsvétján, pontosabban az iskolai szünetben Kaffka Margit tíz napot Budapesten töltött, s mintha egy addig ismeretlen, új létforma térfogatába lépett volna, amelynek izgalmas változatossága és lehetőségei kilentítették addigi pályájától.

Innen számítja a monográfus hőse pályakezdésének korántsem küzdelmek nélküli éveit (kb. 1901-től, első versének megjelenésétől 1907-ig, amikor Újpesten lett leányiskolai tanár). A miskolci tanárnő az irodalom megújulásának részese lesz: versei jelennek meg a *Magyar Génuszban*, a *Hétben*, kritikája és *Levelek a zárdából* című kisregénye a *Figyelőben*, publicisztikája a *Virágfakadásban*, jelen van a *Szerdában*, s közben két verseskötetet ad ki (*Versek*, 1903; *Kaffka Margit könyve*, 1906), s elbeszéléseit ugyancsak kötetbe rendezi (*A gondolkodók és egyéb elbeszélések*, 1906).

A költőt, akinek első próbálkozásai alig haladták meg a századvégi líra közhelyekben sem szűkölködő kifejezésmódját, Osvát Ernő és Gellért Oszkár *Magyar Génusz*ba tette az irodalmi élet tagjává. Gellért figyelmes javaslataival és korrekcióival sokat tett a *Versek* anyagának csiszolásáért, s hirtelen fellobbant lelkesültsége mögött mintha mélyebb személyes vonzalmak is rejtőztek volna, amelyeket Kaffka Margit a jelek szerint nem viszonzott, jóllehet bizonyára vonzotta az a lehetőség, hogy az irodalomban megtalálja a teljesebb életet. Tény, hogy Miskolc az ő városa lehetett volna, de itt zajlott le „Sturm und Drang” korszaka. Az érkező még iskolás fogalmakkal mérte a világot, a búcsúzó már a Nyugat irodalmi forradalmának előtörténetét élte.” Bodnár György részletesen elemzi Kaffka Margit költői indulását, amelyre Szabolcska Mihály és a balladairó Kiss József hatottak leginkább. Bár a *Versek* megelőzte legtöbb nemzedéktársának kötetét, Bodnár György, egyetértve Fülöp Lászlóval, nem érzi igazán jelentős kezdeményeknek e költeményeket. (Mint ahogy az ekkori Ady-versek sem azok.) Ám – mint írja – a kötet anyagában benne rejtett ugyan Gellért Oszkár konstrukciója, a befejező ciklus azonban már a továbblépés esélyét is magában rejt. Szabolcska és Kiss József követése inkább szereplehetőségeket kínált, és harmonizált a korérzés Komlós Aladár által „kis mértékek kedvelésének” nevezett jellemzőjével.

Viszont az is igaz, amit Radnóti Miklós fejtett ki költői érzékenységgel: Szabolcska és Kaffka versei között hiába keresnénk „belső analógiát”, azaz a hatás inkább csak a formálás, a verseszéd szintjén mutatkozott meg, s az induló lírikus naivitását jelezte. Ami Szabolcskában patetikusán városellenes, az Kaffkánál éppen a fordítottja: a *Társaságban* ciklus inkább a nagyváros egyszerűsége törekvő megjelenítése, s a környezet új elemeinek felfedezése. A Heltai Jenő és Makai Emil kezdeményezése után mind szélesebb körben ható nagyvárosi élménynek nem voltak még adekvát költői kifejezőmódjai. A falu, a táj, a föld megművelése, általában a természeti jelenségek ábrázolása jelentős hagyományra tekintett vissza. De milyen lírai anyagot kínálhatott „az éhes város”? A költőnek nyilván meg kellett találnia azt a módot, ahogyan a tárgyakat, a jelenségeket átélkesítheti, s megmutathatja emberi tartalmukat. Első lépésként költőietlennek ható motívumokkal kellett kísérleteznie, hogy a városi hétköznapi életet hitelesítse. Bodnár György az *Este* két sorát idézi: „Egy kis szobánk lesz az emeleten... – Majd gyorsfőzőn csinálom az ebédet.” Valljuk meg, sem a gyorsfőző, sem az ebéd „csinálása” nem kelt lírai hatást. De megismerése idején a lokomotív sem keltett. Alighanem új szókincs hatolt be ekkor a mindennapi életbe, majd onnan a költészetbe, s megjelenítője tehetsége, érzésvilágának mélysége volt a fedezete annak, hogy ezek a szavak költői mondatokba rendeződjenek.

A köznapiságra való fokozott figyelem a magyarázata annak, hogy Kaffka bibliai témájú verseiben meghatározó a demitizálás szándéka: „felkutatni az emberi viszonylatokat a mitikus történetek mögött, leszedni a glóriát az alakok feje fölül, s lehozni őket koruk sorába-porába”. A századvégi líra jellemző törekvése ez a „kereszténypogányság”, amelynek forrásaként Ignotus Renant jelölte meg. Kaffkát azonban nemcsak a megújuló bibliakritika vonzotta, hanem az egzotikum is. Nem véletlen, hogy újra meg újra visszatért ehhez a témakörhöz, arab és hindu témájú írásokkal gazdagítva.

Hogy Kaffka Margit lírai fejlődésében pozitív ösztönzéseket jelentett-e Kiss József dekoratív, de tragikus mélységeket alig sejtető balladáinak követése, az kétséges. Az azonban bizonyos, hogy Radnóti joggal érezte ezekben a menekülés vágyát, amely a korra jellemző dezilluzionizmus és pesszimizmus egyik megjelenési formája volt, s Reviczky lírája tette igazán a költészet szerves részévé. Kaffka Margit versei egy részében a dezillúzió az élet gépiességének látványával színeződik. Bodnár György a *Méh-történet* jellemző sorait idézi:

[...]

Jön-megy a nappal, az éjjel.

S nem jön vele vágy, soha terv, soha kétely:

Nincs mire készülni öngyilkos hévvel.

Erről a hangról, életérzésről írta Móricz Zsigmond (*Osvát Ernő, a Nyugat szerkesztője*) nemzedéke reménytelen tájékozódásának jellemzéséül: „Nem volt semmi, de semmi célkitűzés a magyar irodalom köztudatában, nem volt benne az, hogy szabad valamit keresni. Minden gondolat, amit nem Beöthy Zsolt körvonalazott népnemzeti határainban, minden rím és szókötés, ami még nincs benne Négyessy Poétikájában, erőszakos forrongás volt a fiatal író számára... És ahogy én, úgy ültek akkor vihar előtti fulasztó szélcsöndben a jövő madarai...” A fogalmazás módjában, a Móricz által

említett szövegekben kereshetjük a megújulás első jeleit, amelyek Kaffka Margit egyik-másik versében is megvillannak, s a konvencióktól való elszakadásának halvány bizonyítékai. A teljesség illúzióját kelti viszont a *Petike jár* 1903-ból, amely máig legnépszerűbb verse.

A *Kaffka Margit könyve* dezilluzionizmusa talán még erősebb, mint a *Verseké*, a költeményekben azonban érződik némi radikalizmus is. A leszámolás vágya ugyanakkor nem lehet meggyőző a lélek belvilágának hiteles megjelenítése híján. Erre tett kísérletet a *Nyugat*, amely – Bodnár György találó jellemzése szerint – „a nemzeti klasszicizmus tárgyias örökségével szemben előhívja a szubjektív válaszkísérleteket, a lélek megszólaltatását és a valóság átélt képeinek közvetítését”. A lírikus Kaffka Margit számára ez a belső világ s a benne rejtőző lírai hős a szerelmi érzést kivetítő lírában tárult föl. Ezek a versei meghaladják az idillt, de patetikussá válnak, inkább stilisztikai mikrostruktúrájuk konvencióellenessége miatt érdemelnek figyelmet. Írójuk küzdött a megváltó szóért, mint az *Egy hajnalban* érzékelteti:

[...]

Agyamba lázasan fónodik-bomlik
Száz új kötés, száz lenge kapcsolat...
Lényeget sejtve a külső alatt,
Már oly közel! Csak a szót megtaláljam!

1906 és 1912 között Kaffka Margit alig-alig írt verseket. Úgy vélte, s ezt 1912-es füzetében nyomatékosította is: „utolszor” játszik a „lírán”. Ebben része volt annak, hogy „új dalok hegedősei járnak”, azaz új, másképp beszélő költőnemzedék lépett föl, „démon és ősi csodák” prófétái. Az Ady-hatás nyilvánvaló, Kaffka Margit stílus-eszközei az ő nyomán módosulnak, igaz, a képzeletbelit ostromolva nála a zaklatott mondatok olyan sorokba rendeződnek, amelyekben a szabályos ritmus, de még inkább a rímek csak emlékképek. Bodnár György ezt a típust úgy jellemzi, mint szavakkal kifejezett szótlanságot, „amelyben a hang, a világ, a világlátás és a személyiség-megnyilatkozás egyedülálló értéként jelenik meg a *Nyugat* költői kultúrájában”. A költemények hangja és formavilága is alkotójuk belső megrendüléséről árulkodik, Kaffka a magány szorításában és az elmúlás tudatával viaskodva épp a versek önvallomásos leírásaival tájékozódott egy tágasabb világrend felé, s ennek eszközei jelzett, a szabadvers felé tapogatózó zaklatott, különféle érzelmi végleteket egybesűrítő sorai. Hogy Füst Milán vagy Gellért Oszkár szabadvers-technikája hatott-e inkább formálására, az vitatott. Bodnár György mindenesetre Radnóti-val egyetértve jelzi, hogy Kaffka Margit ugyan otthonos volt a szabadversben, de ez semmiképpen sem volt igazi otthona. S e megállapítás az *Utolszor a lyrán* után írt költeményeire is érvényes. Nem véletlenül tűntek fel utóbb lírájában a kötött formák, s velük egy másfajta élményvilág, amelyben a létkérdések felvetése, vallatása gyakori téma, hogy aztán a *Záporos, folytonos levélben* megjelenjék az egyéni sorsokat keresztező és az emberi boldogságot boldogtalanságba fordító első világháború rémülete és iszonyata. Amint ekkori, más műnemben született írásai bizonyítják: mint a gazda, ő is bekerítette házáat, így őrizve a maradék boldogságot és az emberies érzéseket. Szerelmi versei egyensúlyát az is jelzi, hogy formájuk kötött, mintha a lírai kifejezés új útjára talált volna, amelyen azonban már nem volt mód tovább haladnia.

Kafka Margit természetesen a magyar próza történetében sokkal jelentősebb szerepet játszik, mint a líráében. Versvilágának Bodnár György által történő elemzése elsősorban azért érdemel megkülönböztetett figyelmet, mert a pályakép írója eddig a prózaíróval foglalkozott, tulajdonképpen ezekkel a fejezetekkel és a már említett „levél-regénnyel” tette teljessé monográfiáját. Röviden jellemzi az író nő versfordításait is, amelyek közül aligha véletlenül két Verlaine-tolmácsolása az első kísérlete. Az *A une-femme* című szonettet a Verlaine-antológiák Kardos László szép tolmácsolásában közlik, teljes joggal, hiszen Kafka Margit megoldásai a műfordítás akkori felfogása és gyakorlata jegyében nem mindig követik az eredetit, a *Zsoltár* átültetése közben felcserélte a versszakokat és a zárósort elhagyta, „Verlaine mélyebb, gondolatibb és eszköztelenebb modernségét, amely közvetlenebbül és stilizálatlanul őriz meg az élményt”, „ellen-konzervativizmus” nyelvére fordította. Sikeresebbnek ítéli Bodnár György a Dehmel-tolmácsolásokat, hiszen a német író szegények iránt érzett rokonszenvére jobban visszhangzott. Mindazonáltal fordításainak inkább kísérletező jellege az érdekes, nem a színvonala.

Kafka prózájának méltatása rendkívül gazdag és szerteágazó. Beleérző szeretet, tárgy- és korismeret, a realistának mondott ábrázolás iránt érzett rokonszenve hatja át ezeket a részeket, amelyek arra is alkalmasak, hogy értő olvasókkal gyarapítsák az író nő fogyatkozó táborát. Külön érdemes felhívunk a figyelmet a *Hangyaboly* mélyenszántó elemzésére. Ezt a regényt évtizedekig az antiklerikalizmus megnyilvánulásaként méltatták, Bodnár György viszont ezt csak a mű egyik rétegének látja. Kafka Margit bemutatja a zárda életének összefonódását a pénzzel és a szerzetesi életforma „fülledtségét”. Ebben a közösségben is megfigyelhető a konzervativizmus és a – nevezzük így – modernség küzdelme, amelynek lényeges eleme a szerzetesi élet és hivatás értelmezése. A modern, nyitott gondolkodású nővérek különféle reformokkal szolgálnak a belső megújulást, amely elsöpörné a gépiesen telő napok szürkeségét. A *Nyugat* körével éppenséggel nem rokonszenvező *Magyar Kultúra* szemleírója, a különben jóérzékű Várdai Béla „irodalmiság álcájába bújó támadó iratként” olvassa a *Hangyabolyt*, az egyházi felsőbbbséggel épp nyitottsága miatt konfliktusba keveredett Andor József pedig „röviden és udvariatlanul” végzett vele az *Életben*, holott – mint Bodnár György írja – a mű kortársakat feldúló antiklerikalizmusa csak mondanivalójának felszíni rétege, a *Hangyaboly* zárdája „mint az egészből kinagyított szerves rész” mutatja a magyar közélet akkori természetét. A megoldás idealizált, talán az író nő társadalmi nézeteinek lenyomata: a konzervatívok diadalmaskodnak ugyan, de az élet változásának engedve átvesznek több újítási javaslatot a modernből.

Bodnár György polifónnak értelmezi a regény szerkesztését: a zárda történetéhez a lázadó Király Erzsébet rajza illeszkedik, akit a nő érzelmi szabadságért vívott küzdelme Kafka Margit egyéb hőseivel rokonít, az *Állomások* Rosztoky Évájával állítható párhuzamba. Gondolkodását, világszemléletét a regény mellékszereplőinek részletező jellemrajzával gazdagítja az író.

Bár újpesti tanárságát néha robotnak érezte, Budapesten ösztönző közegbe került. Megnyílt előtte az irodalmi élet, s mélyebben megismerhette a radikalizmust. Ráébredt arra, hogy folytonosan tanulnia kell, s közben szerelmi élete is elég változatos volt: Osvát, Papp Viktor, majd Szabó Dezső került búvkörébe. „Egész életét mozgósította a magány ellen” – írta Illés Endre, s feltűnési vágya még – finoman szólva –

eklektikus ruházkodásában is megmutatkozott, mint ahogy abban is, hogy pályakezdő elbeszéléseiben a női lélek rejtelseibe igyekezett behatolni, a jellem foglalkoztatta, s nem az, milyen annak emberi habitusa. A nőprobléma amúgy is benne volt a korban: Kaffka hősei is küzdenek az érzelmek jogáért, de rendszerint csak gondolataikkal szembesülnek, képtelenek kitörni bekerítettségükből. Bodnár György szellemes meghatározása szerint Kaffka első novellái „szecessziók a szecesszióba”.

Következő korszakát 1908-tól az első világháború kitöréséig számítja a monográfus. Uralkodó műfaja ekkor is a novella, a nőprobléma azonban dúsabbá válik a dzsentriábrázolással, kifejezésmódját pedig realizmus és impresszionizmus együttese jellemzi. Ezekben az elbeszélésekben kiszolgáltatott, emlékeiknek élő asszonyok tűnnek fel, a történetmondás egyre eszköztelenebb, az író gondosan ábrázolja szokásaikat és kötelességeiket, és érezteti, hogy a fojtott levegő voltaképp valami drámát rejt, amely vagy kilendíti ezeket az asszonyalakokat addigi pályájukról, vagy kitörésre készíti őket, hogy környezetükkel vívott küzdelmük győzelmesen végződjék. Ez a tragikus árnyakkal és sejtelmekkel telt közeg lesz majd a dzsentriábrázolás kerete. „Az új témák – mondja Bodnár György – [...] módosítják stílusát is: csapongó nyelve fegyelmezetté válik, idomulni képes egzotikus alakjaihoz is, akiknek egyénisége lényegesen különbözik az övétől; ha kell, sikerrel kísérletezik a nyelvi archaizálással, és meg tudja tartani a szükséges egyensúlyt.”

Ebből a témakörből nőtt ki az 1911-ben a *Vasárnapi Újság*ban folytatásokban közölt *Színek és évek*.

Kaffka Margit regényeinek elemzésekor Bodnár György *A „mese” lélekvádorlása* című kötetének eredményeire támaszkodik. Egyetért Rónay György *A regény és az élet* című és az idő forradalmáról írt, a *Magyarok*ban megjelent tanulmányának megfigyelésével, mely szerint a magyar regény „a maga benső lényegéhez”, azaz az anyagául választott társadalmi vagy ideálisabb valóság ábrázolásához Krúdy, Móricz, Kaffka Margit, majd Kosztolányi e műnemben született alkotásaival jutott el. Gondosan beleállítja Kaffka regényeit születésük időszakába, ilyesformán nemcsak műelemzéseket végez, hanem összehasonlít is, s különös gondossággal fejt ki, miben hozott újat a *Nyugat* a magyar regény előtörténetéhez képest, s alighanem joggal állítja, hogy a tizes évek elején két regény igazán maradandó: Móricz *Az Isten háta mögöttje* és a *Színek és évek*.

Kaffka Margit elbeszélései, kiváltképpen azok, amelyekben az álmodozó, nagy terveket szövő, valójában azonban talaját vesztett dzsentrit és a tragikus sorsú asszonyokat együtt ábrázolta, már a regényt készítették elő. Pórtelky Magda sorsában voltaképp három nemzedék sorvadása teljesedik be. E nemzedékek lassú romlása és életvitele utóbb a *Halálfiainak* is témája lesz. A nagyanya még szívósan gyűjt és szerz. Magda édesanyjának életét már kisiklatja a második férje, a cselekvésre képtelen, hatalmas terveket szövögető Telegdy Péter, Magda pedig már teljesen légüres térbe kerül, s körülötte az enyészet szomorú jelei, egy széthullott társadalmi réteg maradványai láthatók. Egy-egy felvillanás igazolja csak azokat az előremutató lehetőségeket, melyek elvesztegetése a kor magyar regényének egyik legjellemzőbb témája. Ez jelenik meg a hősnő gondolataiban: a lineáris idő egybeolvad a lélek idejével, jelen és múlt együtt jelenik meg az emlékező tudatában, s egyre nyilvánvalóbb, hogy Kaffka Margit regényfelfogása szerint „az emlékké lényegült valóság” az igazán fon-

tos, s ebben a modern európai regény szemléletével is találkozott. Bodnár György elemzése tovább árnyalja a mű korábbi analíziseit, részletező alaposággal mutatva be impresszionizmusát, ami bizonyos vonatkozásaiban – a monográfus Bergsonra hivatkozik – ugyancsak európai jelenség, s kivált a képzőművészetben lett szemléletformáló elv. Jogos az a megállapítása, hogy Kaffkát alkata is predesztinálta az impresszionizmust jellemző emlékezésre, amely a regény egész struktúráját áthatja, és gazdag dokumentumanyaggal egészül ki. Ennek egyik legizgalmasabb és leghitelesebb elemét Pórtelky Magda szorongató gyermekkori emlékei képezik. A mű gazdag dokumentumrétege „nemcsak a mű nyersanyagának fel-felbukkanását jelzi: az író alkatát is jellemzi. Ezt az írórt nem az előtanulmány vezette el az élő példához, hanem a »megfogható« tények, valóságdarabok ígézete. Az impresszionista lélek mutatja itt magát – új oldaláról” – írja találóan a monográfus.

A *Mária évei* lélektani mélységét különös gonddal elemzi Bodnár György. Ez már a következő generáció regénye. Főhőse, Laszlovszky Mária álomvilágban él, tisztítják a hétköznapiak s a hétköznapiak látott szerelem is. Percnyi s aztán végképp elenyésző nagy pillanatokról álmodozik. De hiába kergeti egyre szenvedélyesebben, sosem sikerül elérnie azokat, s végül álmaiból kiszakadva öngyilkosságot követ el. Mária, mint Bodnár György írja, új életre készült, a társadalom azonban képtelen volt be- és elfogadni. Elvárása és a valóság kibékíthetetlen ellentéte okozta tragédiáját, amelynek azonban nincs szimbólumértéke, mert Kaffka „bizonytalanzkodva” tárta föl magatartása lélektani gyökereit. Ráadásul a regény központjába állított pszichológiai élmény „nem tudja áthatni a formát”, „az írói szemlélet tétovasága feldúlja a szerkezetet”.

Az *Állomások* folytatása az előző két regénynek, legalábbis abban a vonatkozásban, hogy főhőse önmegvalósításáért küzd. Elődeivel ellentétben – eredményesen. Már amennyiben egy üresnek érzett házasságból való menekülést győzelemnek nevezhetünk. Kaffka Margit mindenesetre az új nőtípus diadalmas képviselőjének mutatta Rosztoky Évát, kinek alakjában a történelem és az egyén találkozott. Bodnár György kritikával szemléli a regényt, rezignációját, „örök vágy és örök reménytelenség” ket-tősségének ábrázolását, a történelemből kihúzódoó individuum megmutatását, az „egységesítő poétikai közeg” teremtésének elmaradását. Az olvasóban persze felvetődhet a kérdés, hogy e megoldatlanságok nem annak következményei-e, hogy a műből mintha kivethető volna az önigazolás szándéka is. A személyes érzelmek nélkül szétfeszítik az ábrázolás kereteit, megbontják az eseménytörténetet, másodlagos értékűvé teszik a bőven adagolt dokumentumokat.

Az első világháború idején Kaffka Margit az apró tények ábrázolásával érzékeltette a világ fölfordulását, az egyén kiszolgáltatottságán érzett döbbenetet. Éles szemmel figyelt fel a növekvő nyomorúságra, szenvedésre. Hősválasztásának módosulását jelzi *Két nyár* című hosszabb elbeszélése: mosónő, munkás, cseléd lány „háromszögének” ábrázolásához félelmetes hátteret ad a háború, a frontról hazahozott sebesültek látványával és a csatamezőkre induló vonatokkal. A regény központi figurája, Veron az önfeláldozó és önfeladó szeretet példája. A mű előadásmódja fesszes, pontos, lényegre törő, az alakrajz hiteles, írója új lehetőségeit jelzi a finoman adagolt sejtetés. „... hallgatásával beszél, s ha szól, sem mond többet, mint amit kialakuló új meggyőződése megenged.” Bodnár György e megállapítása az elbeszélések tekintélyes hányadára és a szintézis lehetőségét rejtő kisregényekre is érvényes. Hogy

Kafka Margit merre haladt volna, hogy tervezett mítoszregényével még közelebb juthatott volna-e a hasonló európai törekvésekhez, azt csak találgathatjuk. A halál pontot tett az életműre, amellyel most Bodnár György jóvoltából mint élővel szembe-sülhetünk.

(Balassi Kiadó, Budapest, 2001.)

RÓNAY LÁSZLÓ

Gyapay László: „A' tisztább ízlésnek regulájival” *Kölcsey kritikusi pályakezdése*

Mi sem bizonyítja jobban Kölcsey kritikusi pályakezdésének kritikátörténeti jelentőségét, mint az, hogy Szauder József óta úgyszólván állandóan napirenden tartják a korszak akár eltérő érdekelttségű kutatói, kritikátörténeti monográfiáink közül pedig kettő is figyelmet szentelt neki; elsőként Fenyő István *Az irodalom reszpublikájáért* című könyvében, majd Csetri Lajos az *Egység vagy különbözőség?* című kötetben. Ezek mellett nyeri el irodalomtörténeti jelentőségét Gyapay László most megjelent munkája, amelyet megkülönböztet elődeitől a minuciozítás szokatlan szintje, s a kéziratok anyag teljes körű számbavétele. Ennek háttérében jól érzékelhető a készülő Kölcsey kritikai kiadás szöveggondozási munkálatainak tapasztalata.

Ami az értelmezett szövegek számát illeti, az furcsa módon több is és kevesebb is, mint ami a szakirodalomban megszokott. A Kölcsey-pályakép első kritikái között többnyire a Csokonai- és a Berzsenyi-recenziót, ritkábban a Kis Jánosról szóló kritikát említik. Hozzájuk képest Gyapay kötete a Csokonai-recenzióra koncentrált, illetve olyan kritikátöredékekre, amelyek eddig elkerülték az irodalomtörténészek figyelmét. Ilyennek minősíthetők például a Dayka-bírálat vagy a Kazinczy-recenzió előkészületének dokumentumai, amelyek egyébként (most először!) olvashatók a kötethez kapcsolódó függelékben. Mindezekből világosan kirajzolódik az intenció: Gyapay átfogó, részletes pályaképet kíván adni a pályakezdő Kölcsey kritikusi tevékenységéről, és ezzel felkelti az olvasó érdeklődését a remélhetőleg várható folytatás iránt.

A könyv első fejezete azt a folyamatot követi nyomon, amely során Kölcseyt „megtalálja” a kritikusi szerep. „Elroncsolt szívvel és eltépett gondolatokkal, emellett ily ingereltetésben mint minden hozzám hasonlóknak ily körülményekben vagynak, lehet-e egyebet írnom recenzióknál?” – hangzik a sokszor és sokak által idézett mondat, ám Gyapay értő interpretációjában ez nem csupán a nyugtalan lelkiállapot emblematisztikus rajza, de egyben azt is jelzi, hogy a költői és a kritikusi szerep nem azonos szinten helyezkedik el Kölcsey értékrendjében (22.).

A recenzió megírásának előzményeiről sok mindent megtudunk. Időnként úgy tűnik, túlságosan is sokat. Gyapay tulajdonképpen összeállította Kölcsey (úgy tudom) nem létező naplóját. Ez egyrészt elismerésre méltó teljesítmény, hiszen a kritikai kiadás szempontjából nem lényegtelen, hogy Kölcsey 1814-es bécsi útja hogyan és milyen körülmények között hiúsul meg, másrészt viszont e kötet szempontjából funkciótlannak érzem az adatok felsorolását, mert ebben az esetben sem lélektani,

sem teoretikus szempontból nincsenek összefüggésben a bírálatokkal. Néhol talán kicsit magával is sodorja a szerzőt az életrajzi narratíva. Égisze alatt egybemosódik a „tény” és a feltételezés, például a sajnálatos módon nem dokumentált, de bizonyára izgalmas személyes találkozások esetében, ahol Kölcsey és Szemere „nyilván kitárgyalták” (242.) Kazinczy és Kisfaludy összetűzését.

A felkészülés időszakát tematizáló részletekből egyedül Kölcsey szellemi társaságának kimerítő tárgyalását hiányolom. Gyapay többek között Lessing, Herder, Winckelmann, Klotz és Bürger nevét említi Kölcsey nyomán, arról azonban sajnos nem beszél részletesen, hogy – Döbrentei és Kazinczy mellett – ezek a szerzők vajon hogyan „készítik fel” a pályára a kezdő kritikust.

A kritika megírását és megjelenését tárgyaló fejezetek mellett jelentős eredményt mutat fel a kézirat fogadtatását, illetve a bírálat szövegváltozatait elemző fejezet (61–69.). A három lehetséges változat közül – mint Gyapay megállapítja – a *Tudományos Gyűjteményben* megjelent tekinthető hitelesnek. Az 1815-ben Döbrentének elküldött szöveg bizonyos részleteire csupán Kölcsey levelezéséből lehet következtetni. Az 1842-ben, Kölcsey halála után publikált változat valószínűleg későbbi ennél, viszont korábbi annál, amelyik a *Tudományos Gyűjteményben* megjelent.

Gyapay ezzel a körültekintő vizsgálódással egy körülbelül másfél százados irodalomtörténeti közhitet cáfol meg szerényen – és ebben a kötetben nem ez az első és utolsó ilyen alkalom. Mielőtt rátérnék a továbbiakra, meg kell jegyeznem, hogy rokonszenves az a hozzáállás, amellyel Gyapay a filológiai tudás birtokában módosítani, de nem érvényteleníteni kívánja az „elődök” álláspontját. A filológus nem kioktat és fensőbbeségesen helyreigazít valami megdönthetetlennek vélt bizonyosság jegyében, hanem – egyik hasonlatával élve – „áthelyezi az építőkockákat” (102.).

A szerző egyébként egy igen jelentős „építőkockát” helyez át. A Kölcsey kritikáival foglalkozó szakirodalom eddig konszenzusként kezelte, hogy Kölcsey jelentős kritikaelméleti írása, a *Jegyzetek a kritikáról és a poézisről* című munka 1829-re datálható. Gyapay meggyőző érvei szerint azonban „semmi nem indokolja, hogy a Jegyzetek létrejöttét az 1829 körüli időre tegyük” (76.). Sokkal valószínűbb, hogy 1816 közepe táján, nem sokkal az első kritikaelméleti töredék, *A' Poesis és Kritika* után keletkezett. A kronológia pontosítása más megvilágításba helyezheti Kölcsey kritikaelméleti gondolkodásának első korszakát.

A kötet középpontjában álló Csokonai-recenziót Gyapay a nyelvújítási harcok kontextusában értelmezi. Ennek kapcsán a szerző ismét rokonszenves módon szabadkozik: „A Csokonai-recenzióknak ezt a vonatkozását kevésbé vizsgálta meg a szakirodalom. E szempont felvetése teszi érthetővé, hogy Csetri Lajos nemrég publikált alapos elemzése után megint e bírálat vizsgálatához fogtunk.” (264.) A következőkben azt szeretném bemutatni, hogy a szerző nem „csak” ebből a szempontból teszi újraolvashatóvá a Csokonai-recenziót – ugyanakkor néhány ponton vitatkozni szeretnék az elgondolásával.

A nyelvújítási harcok kontextusában értelmezett kritikus pálya kezdés egyúttal azt is jelenti, hogy Kölcsey Kazinczy tanítványként kezdi el kritikus pályafutását. A Kazinczy kritikus normaeszményén iskolázott és azt továbbfejlesztő Kölcsey bemutatása Csetri Lajos kiváló monográfiájának tárgya volt. Gyapay munkája nem csupán a Csokonai-bírálatot, de az említett bírálattöredékeket is ebben az összefüggésben szemléli. Meggyőző az az érvelés, amely szerint mind a Csokonai-, mind a Dayka-,

mind pedig a készülő Kazinczy-bírálat alapvetően a kazinczyánus nyelveszmény és irodalmi kánon hitelesítésének jegyében fogant. Pontosabban ez utóbbi éppen azért nem készült el végül, azért maradt töredék, mert Kölcsey alapos vizsgálódás után másként látja a Kazinczy-féle nyelveszményt.

A mester fordításainak tanulmányozása során a tanítvány valószínűleg arra a következtetésre jut, hogy „a Kazinczy fordítói gyakorlata során megvalósult nyelvi megoldások nem hitelesítik a kívánt mértékben a neológia elméletét” (203.). Nem tartom valószínűnek, hogy Kazinczy 1816-os levelének utalásai Kölcseyt kívánták volna emlékeztetni a recenzió elkészítésének ígéretére. A Gyapay által idézett részleten kívül (204.) olvasható olyan Kazinczy-levelrészlet, amely szerint a mester komolyan tervezte, hogy ő maga készíti el saját munkáinak bírálatát: „Vannak olyan esetek, a’ melyek megengedik, hogy a dolgozó maga recensálja a’ mit dolgozott, s azt cselekedni én is fogom, de csak fogom még, s a világ látni fogja, hogy a magasztalás végett fogom e, vagy valamely más célból” (Kaz.Lev. XVI. 314.) – írja Döbrentei Gábornak. S ha ez így van, akkor az is lehetséges, hogy a fordításokat nemcsak a tanítvány, hanem a mester is ellentmondásosnak találta.

A nyelvi és irodalmi kánon szempontjából Kazinczy és Kölcsey Himfy és Dayka mellett Csokonainak tulajdonított lényeges szerepet. Gyapay szerint ez azért is nyilvánvaló, mert „minden remekmű hitelesít egy költői nyelvet, nyelvfelfogást. A nyelvújítási vitában egymással szemben álló felek számára tehát egyáltalán nem volt mindegy, hogy Csokonai a maga nyelvével nagy költő-e vagy nem [...]. Csokonai beillesztése az irodalmi kánonba igen súlyos érv lehet a vitákban.” (135.) Másutt így fogalmaz: „[Kazinczy] irodalmi értékrendszerének kizárólagosságát az kezdhet-e ki a legjobban, ha olyan nagy költő tűnt fel, aki számos ponton kapcsolódott az övével szemben álló normákhoz. Nézetünk szerint Csokonai ilyen volt.” (166.)

Nagyrészt egyetértek Gyapay fenti megjegyzéseivel, de úgy gondolom, hogy a „nagy költő” és a „remekmű” kifejezés Csokonaival kapcsolatosan pontosításra szorul. Nem hiszem, hogy a XXI. század hajnalán kételkedni lehetne Csokonai költői kvalitásában, mert ez utoljára talán Toldynak, Kölcseynek és éppen Kazinczynak állt módjában. Az, hogy Csokonai „nagy költő”, Kazinczy számára a legkevésbé sem volt evidencia. Már csak azért sem, mert közvetlenül Csokonai halála után a mester számára egy jóval szűkösebb Csokonai-életmű lehetett egyáltalán ismert, amint erről Gyapay egyik jegyzete is tudósít (183–184.).

Igaz ugyan, hogy leveleiben Csokonait „poetai genie”-nek (Kaz.Lev. IV. 216–217.) nevezi, és megállapítja róla, hogy a „természet szülte poetának” (Kaz.Lev. III. 308.), de Kazinczy értékrendjében ez egyáltalán nem meríti ki a „költői nagyság” fogalmát, éppen a nyelvi, metrikai és tematikai kifogások miatt. Ezek a kifogások Kazinczy normarendszere szempontjából nem úgy írhatók le, hogy valaki „remekműveket” alkot, csak éppen a stílus, a nyelv, a metrika és az ortográfia hibázik kissé, hanem úgy, hogy senki sem alkothat remekműveket ezen követelmények érvényesítése nélkül. Meggyőződésem szerint ezek hiányában Kazinczy nem is képes „remekműként” érzékelni egy szöveget. A kortárs befogadó számára ugyanis az azonos vagy legalábbis hasonló nyelvi norma sokszor az esztétikai tapasztalat feltétele. A mai olvasó számára mellékesnek tűnhetnek a kortárs kritikus tollából származó nyelvi, helyesírási és stilisztikai kifogások, ám véleményem szerint éppen Kölcsey kritikái jelentik a legjobb példát arra nézve, hogy a XIX. század elején (akár Kazinczytól függetle-

nül!) mennyire erőteljesen érvényesül ez a kritikai normarendszer, illetve olvasásmód. Kölcsey számára Berzsenyi „csupa érzés”, „csupa phantázia”, mégis Kis János versei szolgálnak az ifjaknak „mustra és tükör gyanánt”.

Kazinczy Csokonai-olvasatából talán akkor kaphatunk némi ízelítőt, ha megtekintjük, hogy a *Tübingai pályaműben* miként is másolja le „a nagy sereg által csodált ódát”, *A reményhez* című művet. A következő megjegyzést fűzi hozzá: „Melly könyvnyű lepdésesü édes versek! ha el nem volnának dísztelenítve az elvont szókkal.” A problematikus, megjegyzésre szoruló szavakat, szókapcsolatokat ezután felkiáltójelek követik a szövegben. Szám szerint tizenhárom. Egy ilyen olvasat után Kazinczy ajkát aligha hagyhatta el az esztétikai élvezet legmagasabb fokát jelentő, sokat emlegetett „sikongatás”.

Nem szeretném a hosszas fejtegetéssel azt sugallani, hogy Gyapay nem látja elég cizelláltan Csokonai befogadásának problémáit, mert ez egyáltalán nincs így. Alapos elemzéssel tárja fel Kazinczy Csokonai-képét, amelyet mindvégig kettősség jellemez: „egyrészt elismerte a tehetséget, másrészt a költői teljesítménnyel szemben sok kifogást emelt.” (167.) Ellenvetésem tehát „súlyponti” kérdés: a tehetség felismerését magam is vitathatatlanul látom, de kevésbé hangsúlyosnak.

A monográfia egyik kiváló meglátásának tartom, hogy a Csokonai körüli polémia nem mindig írható le kritikai normák szembenállásaként. Így például a „debrecenyiség” fogalma, bár poétikai összetevőket is tartalmaz, „egzakttá aligha tehető” (160.). Kazinczy Kölcseynek szóló, öt Csokonai követéséről lebeszélni szándékozó levele sem a poétikai alapelvek tisztázásának jegyében készült (178.). A mester tekintélye segítségével próbálja az ifjú tanítványt befolyásolni.

Ami a későbbiekre illeti, megfordítanám a *Kazinczy hatása Kölcsey Csokonai-képére* fejezetcímét (176–180.). Gyapay Kazinczy közvetlen hatását úgy igazolja a Csokonai-bírálatra, hogy a Kölcsey által legjobbnak ítélt öt vers szinte teljesen egybeesik Kazinczy legkedveltebb darabjaival (183.). Csakhogy ezeket Kazinczy 1829-ben nevezi meg kedvelt darabjaiként, tehát több mint tíz évvel Kölcsey bírálatának megjelenése után. Igaz ugyan, hogy ő maga nyilatkozik úgy, hogy ezek voltak azok, melyeket „elejétől fogva leginkább kedvelt” (183.). Amit Kazinczy elejétől fogva (leveleiből dokumentálhatóan) leginkább „kedvelt”, az *A reményhez* és a *Szemrehányás* című művek voltak. A Kölcsey által kiemelt *Paraszt-dalt* már a bírálat ismeretében értékeli nagyra (184.). Úgy gondolom tehát, éppúgy lehetséges, hogy Kölcsey vette át a Kazinczy-kanonban szereplő Csokonai-verseket, mint az, hogy Kazinczy vette át a Kölcsey értékrendjét, sőt inkább ez utóbbi a valószínűbb.

Kazinczy poétikájának elemzése tulajdonképpen „másodlagos” lenne a Kölcsey-fejezetekhez képest, mégis nagyon sok szempontból újat mond. Ilyen például az alkalmi versekhez kapcsolódó összetett poétikai norma igénye (234.), melyet eddig csak Kölcseyhez kapcsoltunk, vagy az utánzás és az originalitás fogalmainak elmélyült tanulmányozása (231–235.). Ezen felbátorodva a remélhetőleg folytatódó Kölcsey-tanulmányok mellett, néhány Kazinczy-tanulmányra is kiterjeszteném a bírálatom elején említett várakozást.

(Universitas, Budapest, 2001.)

TÓTH ORSOLYA

Harkai Vass Éva: *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban*

Közhelyes fordulattal kezdve: foglalkozásaival együtt is hiánypótló, invenciózus és szerfölött hasznos monográfia a Harkai Vass Éváé. Hiánypótló, hiszen a szerző többször (29., 32., 33.) hangoztatott tudomása és a magunk értesülése szerint is eddig csak Herbert Marcuse készített hasonló műfajtörténeti összefoglalást – az a máig tanulmányos munka viszont immár nyolcvan esztendeje, 1922-ben íródott, s jószerével csupán a német nagyepika vizsgálatára szorítkozott. Invenciózus könyv *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban*, mert Harkai Vass Éva – ki többet is, kevesebbet is nyújt a címben foglaltaknál – igen találóan definiálja e különleges alakzatot, tárja föl jellegadó sajátosságait, vitára készítetően különíti el legfőbb változatait, s a rövidebb-hosszabb elemzésre kiszemelt művek interpretálása közben nem éri be a korábbi értelmezések citálásával és tömörítésével, hanem számos finom és újszerű észrevétele is akad. S következik az eddigiekből, hogy ez a monográfia szerfölött hasznos is: tartalmazza egy gyakorta emlegetett, így ismerni vélt, a maga immanenciájában mégis viszonylag kevésbé ismert regénytípus elméleti megközelítését, morfológiai jellemzését és szükségképp egyszerűsítő történetét, képet ad egy nagyepikai műfajról, amely önállóan, „tisztán” nem, csakis más alapformákkal egybeszővődve, vegyülékes konstrukcióként létezik. Ha egy könyv ily érdemekkel büszkélkedhet, megérdemli, hogy becsülő hangsúlyokkal szóljunk róla – hibáit sem hagyva persze említetlenül.

Harkai Vass Éva két nagy fejezetre (s e kettőn belül három, illetve hat alfejezetre) tagolja monográfiáját. Az első – *Egy regénytípus körbejárása* címet viselő – rész a maga kezdetben teoretikus karakterét utóbb történetire cseréli, a művészregény fogalmának és ismérveinek meghatározásától a világirodalmi áttekintésig s egy érdekes, bár sok tekintetben nem meggyőző tipológia-kísérletig jutva el. A második, jóval terjedelmesebb szakasz – *Művészregények a magyar irodalomban* – történeti vázra fűzi fel az egymást követő válfajok és a reprezentatívnek tekintett alkotások analízisét, kitérve arra is, miért oly nagy késéssel, csak a XIX. század végére honosodott meg nálunk ez az alakzat, miben üt el a nyugat-európai mintáktól, s miben rokonítható velük, hogy a vizsgálódást az 1961-es keltezésű Füst Milán-könyv, *A Parnasszus felé* interpretációja zárja le. Mivel a szerző világirodalmi szemléje sem terjeszkedik túl az elmúlt század közepén, jogos a kérdés: vajon az újabb idők során teljességgel kimerült, netán nyomtalanul elenyészett volna ez az oly nagy hagyományú s megannyi remeket termő műfaj? Tudjuk, koránt sincs így, s egynémely elszórt utalások tanúsítják: tisztában van ezzel Harkai Vass Éva is (67., 118.). Akkor viszont – bármi szükséaván – indokolnia kellett volna, miért mellőzi az utóbbi fél század évtizedében született művészregényeket. Sajnos, a monográfus megvon tőlünk mindennemű magyarázatot, könyve ekként befejezett voltában is befejezetlennek tetszik, a címe pedig pontatlan és félrevezető. Kétségtávol körülményesebb, ámde föltétlenül szabatosabb lett volna így: „A művészregény a világ- és a magyar irodalomban a kezdetektől a 20. század derekáig.”

Nem lévén terünk arra, hogy a monográfia gondolatmenetét a maga komplexitásában ismertessük, be kell érünk a legfontosabb megállapítások fölemlítésével. Har-

kai Vass Éva abból indul ki, hogy noha a regényműfaj próteuszi mivoltát s ebből következő meghatározhatatlanságát leképezi mintegy a vizsgálendő alfaj, a művészregény is, a lehetőségek határain belül e nagyepikai alakzat szakszerű definiálására, poétikai arculatának körvonalazására, tipológiájának létrehozására törekszik, fönn tartva mindvégig az effajta vállalkozásokkal szemben érzett termékeny szkepszisést (9–11). E számunkra fölötte vonzó felfogás kifejtése után tüstént a tárgyra tér, megállapítván: „A művészregény olyan regénytípus, amelynek főhőse művész” (15.), mégpedig „...a világban [...] helyét kereső művész”, ki diszharmonikus viszonyban áll az étellel, s ilyképp „...a művészregények többségében művészet és élet, művész és valóság, művészlét és emberi / művészi beteljesülés alapvető *bináris oppozíció*ként, *tematikai kontraszt*ként jelenik meg” (16. – a szerző kiemelései). „Mivel a művészregény típusának a művészfőhős bár formális, de eredendően meghatározó követelménye [...]”, nyilvánvaló, hogy a *jellemregények* csoportjába tartozik (20.). Harkai Vass Éva – helyesen – kirekeszti vizsgálódásainak köréből a művészhősöket felvonultató, ám merőben szórakoztató avagy didaktikus célzatú életrajzi regényeket és regényes életrajzokat, s eltekint – nézetünk szerint szintúgy helyesen – a jeles epikusok írta biográfiák, autobiográfiák, memoárok (például Déry *Ítélet nincs* című könyvének) tárgyalásától is, mondván: ez utóbbiak túl sok közvetlen valóságvonatkozással bírnak, s „...épp a fikcionalitás, a »kitaláltság« fokában térnek el a művészregények típusától” (24.), amelybe a rejtett önéletrajziságú alkotások mindenképp beillenek (22., 177–178.). Az alakzat illetén – általunk durván egyszerűsített – elemzésével egyetérteni nem nehéz, a magunk részéről legfőljebb azt furcsálljuk s tartjuk illogikus megoldásnak, hogy e regényfajta sűrűn visszatérő toposzainak, motivikus összefüggéseinek bemutatására nem itt, hanem csak jóval utóbb, bizonyos művek interpretálása közben, illetőleg a végső *Összefoglalásban* (176–177.) kerített sort a szerző.

A fogalom-meghatározást, az „uralkodó tulajdonságok” leírását és a szükséges elhatárolásokat követően a művészregény elméletének és történetének – részleges érvényű – szakirodalmát veszi szemügyre a monográfus, megkülönböztetett figyelemben részeltetvén s kivonatolván Marcuse már említett munkáját, hogy világirodalmi szemlével s az e „hosszmetszettől” nem teljesen független tipológia-kísérlettel folytassa. Címszavakra korlátozódunk: a regénytípus klasszikus formáját – egynémely előzmények után – Goethe teremti meg, a *Wilhelm Meister tanulóéveivel*, s ez „alpművel” feleselve és a zsenielmélet jegyében születik a romantikus művészregények hosszú sora („...a romantikus regények szinte kivétel nélkül művészregények” – citálja Harkai Vass Éva többször is [30., 40., 74., 188.] Viktor Žmegačot). A realizmus „diadalának” évtizedeiben alig-alig jelentkezik e műfaj (Keller *Zöld Henrikje* viszont remeklés), annál gyakoribbá válik a szépségkultusz bűvöletében élő századfordulón. A 20. század részint a korábbi minták variációs ismétléseit, részint a regényműfaj metamorfózisát hozza, s a különféle kísérletek átalakítják, egyben kérdésessé teszik a művészregény arculatát is. – A történetiség elvét később a rendszerezéssel váltja fel. A monográfus önálló, de nem „tisztá” típusnak tekinti a művészregényt, oly képződménynek, amely csakis „átfedésekben”, más alfajokkal létrejött szimbiózisokban szemlélhető (19., 28. stb.). Amennyire elfogadható e fölismerés, illetve tézis, úgyannyira vitatható a reá épült tipológia. A Harkai Vass Éva kínálta felosztással szemben többféle kétségünk, ellenvetésünk is lehet. Az mindenekelőtt, hogy a rendszerezés nem tartja tiszteletben tulajdon alapelvét, s csupán két esetben – a fejlődés-

valamint a portréregény esetében – nevez meg olyan *regénytípust*, amellyel a művész-regény csakugyan és gyakorta egybeötlődik. A további kategóriák (*Stílusok vonzásában – Középpontban: a mű – „Ördögregények” – Bohócok, artisták, varázslók, szélhámosok, bábok – cirkusz és karnevál*) első pillantásra is nyilvánvalóan nem valamely ismert és külön is létező nagyepikai képletre, formációra „oltják rá” a művészregényt, hanem többé-kevésbé mesterkéltten teremtenek osztályokat, vagyis nem a társult regényfajta karaktere, hanem egyes, kiragadott jegyek (stíluskeveredés, démoni erők működése, különleges hősök etc.) szerint csoportosítanak. Ekként a minden bizonynyal egységesnek, áttekinthetőnek tervezett rendszer követhetlenné, ellentmondásossá válik, a szempontváltogatás és -keveredés okán meghasonlik önmagával, sőt: szét is hasad. Thomas Mann *Doktor Faustusa*, ez a fejlődés-, illetve a portréregény vonásait elegyítő vállalkozás (65.) pusztán azért soroltatik – nem kevés önkénnyel – az „»Ördögregények«” „családjába”, mivel „...középpontjában mégis az ördöggel kötött szövetség áll” (66. – Illetlen, de jogos kérdés: minek tekintsük akkor Goethe *Faustját*? Ördögdrámának netán?...). A „Stílusok vonzásában” titulussal elkülönített csoport mint típus teljességgel megfoghatatlan és értelmezhetetlen, lévén, hogy ez az elnevezés a századutó és a századelő szinte valamennyi regényére – köztük természetesen a művészregényekre is – ráillik. (Azt már csak mellékesen hozzuk elő, hogy az itt példaműként szerepeltetett *Charles Demailly* kapcsán „szecessziót” emlegetni [60., 61.] korai még, ugyanis a Goncourt fivérek közös alkotása 1860-ban látott napvilágot.) Summa summárum: a Harkai Vass Éva ajánlotta tipológia meggondolkodtató, ámde nagyobbik hányadában elhibázott kísérlet a rendszerezésre. A szerzőnek nem a képességeit, hanem a lehetőségeit haladta meg e vállalkozás, hiszen ha magának a regénynek nincsen megnyugtató és általánosan elfogadott tipológiája (csupán egymásnak ellentmondó, egymást kizáró *tipológiai* akadnak szép számban), alfajáról, a művészregényről sem igen készíthetni illet. S már csak egyetlen megjegyzés kívánkozik ide. A fejlődés-, valamint a portréregényen kívül a monográfus egyéb, a művészregénnyel könnyen és gyakran összefonódó típusokat is felsorol; így kerül szóba megannyiszor a lélektani, a karrier-, a korrajz-, az esszéregény stb. Rejtély számunkra, miért nem ezen a viszonylag egységes alapon épült föl a könyv tipológia-kísérlete, rejtély, hiszen – egy példa a sok közül – a *Charles Demailly* a korrajz- és a portréregény „rokonaként” is jellemeztetik (60.).

A magyar művészregényt – a nyugat-európaihoz vetve – késve jelentkező, „...jellegzetesen 20. századi regénytípus”-nak tekinti Harkai Vass Éva (75. – tőle a kiemelés), a hátramaradás okát egyrészt a német romantika hiányos recepciójában, másrészt meg abban látván, hogy a honi romantikus nagyepika nem a művész-, hanem az irányregény egyeduralmát hozta (74.). Magyar sajátosságként tartja számon azt is, hogy a német szépprózában oly nagy múltú művész-polgár ellentét nálunk csupán 1930 után lesz regénytémává, addig inkább „...a társadalmi-szellemi elmaradottság”-gal ütköznek meg a művész-hősök (75–76. – a kiemelés a szerzőtől). A műfaj első kezdeményeit Jósika és Kemény egy-egy regényében (*Zrínyi, a költő – Élet és ábránd*) pillantja meg Harkai Vass Éva; Jókai az irányzatos korrajzregény (*Eppur si muove, Szabadság a hó alatt*), illetőleg a memoár (*A tengerszemű hölgy*), Toldy István és Asbóth János pedig a lélektaniség felől közelít a művészregényhez, közelít, de meg nem érkezik, noha az *Álmok álmodójának* Darvady Zoltánja a századvégi esztétizmus jegyében fogant. Nekünk úgy tetszik: Toldy *Anatole*-jának nincs helye a típus előzményei közt. Maga

a monográfus is kijelenti róla: „nem művészregény” (90. – az ő kiemelése), s szerepeltetését csupán – nem túl meggyőzően – a benne érvényesülő „lélektani analízis”-sel indokolja (uo.). Ha pedig az esztéta kifinomultságú és látásmódú főhős szoros kapcsolatra vonhatja a műfajjal az *Álmok álmodóját*, akkor – utóbb – említeni kellett volna például Török Gyula *A porban* című regényét is, szenzibilis, művészetrajongó Kender Páljával egyetemben.

Nincs kétség: irodalmunkban a művészregényt a századforduló viszi diadalra. Így tartja ezt a monográfus is, ki a jelenséget, a „paradigmaváltást” (97.) az „esztétista stílusirányzatok” (95.), legkivált a szecesszió meghonosodásával magyarázza, felhívva a figyelmet a festőiség fontosságára és a festő hősök sokaságára is (97.). Justh Zsigmondot mint az első magyar művészregény – a *Művészszerelem* – íróját méltatja hosszabban a szerző, Ambrus Zoltánt három könyve (a *Midas király*, a *Giroflé és Girofla*, valamint a *Solus eris*) reprezentálja, Bródy Sándornak pedig több regénye is (köztük *Az ezüst kecske*) bemutatattik, legrészletezöbben a kései Rembrandt-ciklus. Ez alfejezet érdekes észrevételekben bővelkedő elemzéseire annyit fűzünk: szerintünk a *Midas király* nem portré-, hanem inkább fejlődésregény (109.), a *Solus eris* nem csupán a zárlatában tételes (116.) – egészében az, Bródy Rembrandtját meg – bármi ügyesen érvel is regény volta mellett a szerző (121., 122.) – a magunk részéről változatlanul novel-lafüzérnek tekintjük. S tán nem ártott volna a vizsgálódás körébe vonni Ambrustól *A tóparti gyilkosságot*, már csak színészhőse miatt is.

A századelőn tovább fut az esztétizmus árama, társulva az új lélektan eredményeivel és aktivista-naturalista tendenciákkal. A periódus művészregényeinek zöme a korrajzregénnyel lép frigyre és – a szerző cáfolja a hiedelmet – nem túl sok akad belőlük (121., 129.). Harsányi Kálmán *A kristálynézők*, Kaffka Margit *Állomások*, illetőleg Krúdy Gyula *Hét Bagoly* című könyvét veszi szemügyre itt a monográfus, s röviden kitér más Krúdy-művekre is. Nem teljesen világos, miért nem a Justh–Ambrus–Bródy-időszakkal együtt tárgyalja ezt az alig tízesztendőnyi periódust Harkai Vass Éva (jóval több sajátosság – köztük az artisztikum kultusza – köti össze a két szakaszt, mint amennyi elválasztja!), még kevésbé világos, miért marad számon kívül Szabó Dezső, holott *Az elsodort falu* – Farkas Miklós okán – művészregény is, a *Segítség!* egyik főhőse (Baczó Mózes) költő, másik főhőse (Boór Bálint) szobrász, maga a mű pedig a szatirikus korrajzregény és a pamflet igen érdekes „kevercse”. Kivált annak tudatában meglepő a hiány, hogy a monográfia csaknem egy oldalt szentel *A költő és a leányzó* című – valljuk meg, nagyon gyenge – Krúdy-regénynek...

A húszas évekkel nálunk is beköszöntött az epikai kísérletezések ideje. *Széttartó erővonalak jegyében* címmel vezeti be az újabb, egyben utolsó korszak tárgyalását a szerző, a sokféleségben és a portréregény dominanciájában jelölve meg e mintegy negyvenesztendőnyi periódus legfőbb jellemzőit, s hangsúlyozza azt is, hogy „...csupán kiragadott, jelentősnek tekintett művészregények”-kel foglalkozik (143–144.). Az elemzésre választott művek: Kosztolányitól a *Nero*, a *véres költő*, valamint az *Esti Kornél*, Szentkuthy Miklóstól a *Prae*, Móricztól a *Még új a szerelem*, Máraitól a *Szindbád hazamegy*, Kassáktól az *Egy lélek keresi magát*, Tersánszkytól *A félbolond* s végzetül Füst Milán könyve, *A Parnasszus felé*. A lista vegyes, másod-harmadrangú alkotás és remeklés egyaránt akad rajta. Ámbár egyik-másik könyv helyén örömebb láttuk volna például Márai izgalmas-talányos zenészregényét, *A nővért*, nem jut eszünkbe kárhoznati Harkai Vass Éva válogatását, hiszen célja a sokszínűség bemu-

tatása volt. Néhány széljegyzet azonban ez alfejezethez is kívánczik. A *Nero, a véres költő* minősítése egyszer portré-, másszor negatív fejlődésregény (144., 148., 149., 176., 190.⁵⁴) – akkor hát melyik is? Szerintünk az utóbbi. Az *Esti Kornél* és a *Rembrandt*-ciklus műfaja nem azonos (150.); regénynek – bizonyos megszorításokkal – csak az előbbi tekinthetjük. A monográfus túlhangsúlyozza a *Szindbád hazamegy* „pastiche”-jellegét (159–163.), jöllehet e mű *paródia* is (másutt már írtunk erről), s nem értjük, miért véli „anakronizmus”-nak (162.) a szerző a kávéházi jelenet író-„seregszemléjét”, lévén ez a részlet a címszereplő látomása. S végezetül: feltűnt, hogy Harkai Vass Éva korántsem oly kritikus Füst Milán kései könyvével, mint volt Romain Rolland *Jean Christophe*-jával szemben (45., 54–55.). Elhisszük, hogy irodalmunkban igen ritka a fejlődésregény képletén nyugvó művészregény (55., 169.), viszont alighanem Füst vállalkozásával kapcsolatban is idézhetők volnának Oszip Mandelstam, illetőleg Hans Robert Jauss fenntartásai (45., 55.).

A könyvet a gondos anyagválogatás és a feltétlen értéktisztelet jellemzi. Szinte minden olyan alkotás szóba kerül itt, amely sietős avagy éppen elmélyült bemutatásra érdemes. A magunk részéről legfőljebb Hermann Hesse korai művészregényeinek (*Peter Camenzind*, *Gertrud*, *Rosshalde*), valamint a *Narziss* és *Goldmund*nak a mellőzését fájlaljuk. Jelentékenyebb könyvek ezek annál, hogysem említetlen maradjanak, s hiányuk kivált akkor tűnik föl, amidőn észrevesszük, hogy Harkai Vass Éva – igaz, futólag – Thomas Mann-novellákat is szóba hoz, sőt az „Ördögregények” között (!) a *Halál Velencében* kurta interpretációja is szerepel. Gyanítható, hogy a monográfus Marcuse hatására (45.) ily szigorú Hesse ifjúkori művészregényeivel szemben.

A szerző olvasottsága, elméleti készültsége és szakirodalom-ismerete imponáló. Nem csupán a magyar, hanem a szerb és a horvát nyelvű munkákra is gyakorta hivatkozik, s feltűnhet, mily rokonszenves elfogulatlansággal közelít a legkülönbébb regénytörténetekhez és -teóriákhoz, tanulmányokhoz és monográfiákhoz. Noha modern szemléletű szintézist készít, nem kötelezi el magát egyetlen iskola, felfogás mellett sem, sokfelé tájékozódik, sokfelől merít, s Császár Elemért és Mezei Józsefet éppúgy idézi, mint a legújabbakat. Ezzel a gyakorlattal persze némi eklekticizmus is együtt jár (egy-egy fejtegetésbe, kitételbe – „pozitív hős”: 130. – még a marxizmus is beszüremlik), ámde a haszon sokkalta nagyobb a veszteségnél.

Mindössze egyszer találtuk úgy, hogy Harkai Vass Éva fölösleges engedményt tesz korunk szellemének, ama divatnak, amely – már-már rögeszmésen – mindenütt a nyelvi kifejezés szűkös, tökéletlen voltának bizonyítékait fürkészi. Ilyesfélét vél fölfedezni a monográfus Toldy *Anatole*-jának ama mondatában, amelyben az íróhős Odalie bájától megdelejezve kínzóan érzi „a toll elégedetlenségét”. Nos, szerintünk e megjegyzés nem több a bámulatot kifejező szokvány fordultnál, s belőle arra következtetni, hogy „...a 19. századból örökölt művészi kifejezőmód és prózanyelv elégtelen az új benyomások, látványok [...] megjelenítésére” (88.), bajosan lehet, vagy ha mégis, akkor már a *Minek nevezelek?* című Petőfi-vers és Arany vallomása „S mire nincs szó, nincsen képzet: // Az vagy nekem, oh költészet!” (*A vigasztaló*) úgyszintén a nyelv elégtelenségét panaszolta... Tette azt is, ám korántsem a mai nyelvfilozófiák értelmében. – Másra térve: némileg meglepetve észleltük, hogy a gazdag szakirodalom-jegyzékből hiányzik Király István *Kosztolányija* és Nagy Miklós 1999-ben kiadott Jókai-könyve (bár ez utóbbi szerző így sem maradt említetlen – citálatlan), s nem volt szerencsés a kötet végén összezsúfolni a huszonhat oldalnyi (!) jegy-

zetanyagot. Nehéz tájékozódni benne, s az állandó oda-vissza váltás széttördeli a szöveg olvasását. Bizonytalán akadott volna célszerűbb megoldás! A monográfia fölépítése, vonalvezetése világos és logikus, a kisebb-nagyobb összefoglalások viszont mechanikusnak, egy kissé iskolásnak tetszenek, s túl sok is van belőlük, lévén, hogy még az egyes műelemzések is rendre összegező formulával záródnak. A kevés számú tollhibát szükségtelen fölemlíteni, néhány pontatlanságot annál inkább. Az *Álmok álmodója* nem 1876-ban (90.) jelent meg, hanem két évvel utóbb. A *Giroflé és Girofla* cselekménye nem Rácegrespusztán indul – ott Illyés Gyula született! –, hanem Rácárokszálláson (111.). Gyarmati Krisztina tanulmánya egyszer *Esztétizmus és intermedialitás a századforduló prózájában* (32.), másszor meg *Esztétizmus és modernitás a századforduló prózájában* (214.) címmel szerepel. A „fabula” és a „szűzsé” kifejezés használata el-lentmondásos (52., 53., 57. stb.), hol az egyik, hol a másik jelenti a történetet. S végül – de ez már nem a pontatlanságokat illető megjegyzés –: az ismétléseket, bizonyos szövegrészek átfedéseit (36. – 43.; 45. – 54–55. etc.) nyilván el lehetett volna kerülni.

Harkai Vass Éva a szakszerű, egyszersmind élvezetes és (köz)érthető stílus híveként mutatkozik meg könyvében. Napjainkban kiváltképp méltánylandó ez a törekvés, s csak sajnálni tudjuk, hogy a nyelvi megformálás nem egyenletes színvonalú s nem mindig makulátlan: a szerző tolla olykor (nem is kevészer!) nyelvhelyességi hibákba, képzavarokba téved. Kár ezért. Tartózkodunk attól, hogy példák tucatjait hozzuk elő, beérjük annyival: feltűnt a „keresztül” névutó helytelen használata, a megnevezett (nem mondatrészi értelemben vett) tárgy után következő „ami” (amely helyett), s nem szívesen találkoztunk efféle fordulatokkal: „hangsúlyt fektet” (22.), „vízválasztó vonal” (26.) „...kevés kifutási teret hagyott a művészettel kapcsolatos [...] kérdések felvethetőségének” (74.), „Senecán kívül két ellenpólus veszi körül Nerót” (147.) – ne folytassuk! Jobb lett volna, ha nem kell stiláris szépséghibákat – a könyv egyik sűrűn használt szavával – „megcélozni”...

Ámbár az elismerés mellett nem fukarkodtunk a bíráló észrevételekkel sem, a zár-lat csakis a felütés ismétlése lehet: Harkai Vass Éva könyve fogatkozásaival együtt is hiánypótló, invenciózus és szerföltött hasznos munka. (Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2001, 220 l.)

LŐRINCZY HUBA

Tágasság és jelenlét

– *Tanulmányok Németh László irodalomszemléletéről* –

Az író születésének centenáriuma és az ezt megelőző egy-két év reflektorfénybe helyezve és sokrétűen világította meg Németh Lászlónak a magyar kultúrában betöltött jelentőségét. A számos konferencia, emlékezés, folyóiratokban megjelent elemzés és egyéb programok mellett a jóval több mint száz megnyilatkozást magába foglaló négy új gyűjteményes kötet (*Németh László irodalomszemlélete*, 1999; *Szárszó Budapest*, 2000; *A minőség forradalmára*, 2001; *Németh László emlékkönyv*, 2001), valamint Tüskés Tibor és Domokos Mátyás könyvei is meggyőzően mondták ki – ismét –, hogy az 1996-tól immár a magyar örökség részeként vállalt munkásság egyszerre szintézis,

kultúránk s történelmünk egyes mozgásvonalait sűrítő ütközőpont, új kísérletek, gondolatok inspirátora és a mába vezető irodalmi folyamatokra rápillantást biztosító magaslati pont is. Az évfordulóhoz kapcsolódó írott és előadott összegzések azt is újra nyilvánvalóvá tették, hogy az alkotóművész, az orvos, a kritikus, a pedagógus, a természettudós, a társadalmi programokkal fellépő politikus szerepeire bomló személyiségben a teljességet mérő létértelmezés ívei úgy szerveződtek koherens rendszerré, hogy ez a nagyobb komplexum tükröződik vissza a részelemekre koncentráló írásaiban is. A nézeteit műfajok sokaságában megjelenítő életművet mérlegre tevő értelmezéseknek tehát – akár tudomásul veszik ezt, akár nem – ezzel a teljességorientációval s vele együtt az író széles körű érzékenységevel is folyamatosan szembesülniük kell.

A centenáriumi időkeretében a Németh László-i munkásság átfogó elemzéseinek sorát megnyitó debreceni tanulmánykötet, a *Németh László irodalomszemlélete* (háttérben a Kossuth Lajos Tudományegyetemen 1998-ban a Németh László Társasággal együtt rendezett konferenciával), élén járva a későbbi tudományos üléseken s könyvekben még szélesebbre nyíló életmű-értelmezéseknek, ennek tudatában jelölte ki tárgyát, és vállalkozott annak szintetizáló igényű átvilágítására. Az egykori konferencia a jelenkori tudományosság sokoldalú, többször egymással is polemizáló normatívái felől tűzte ki célul, hogy a Németh László-kutatás mindeddig szisztematikusan végig nem gondolt terepére tekintve az alkotónak elsősorban magára az irodalomra vonatkozó írásait, értéktételeit dolgozza fel. Annak a szem előtt tartásával, hogy a vizsgálat olyan kardinális természetű részterületet határol körbe a gazdagabb munkásságból, amely a tágabb (történeti, politikai, társadalmi) életmű-paraméterek tömegét is sűrítetten hordozza magában. Az organikus téma külső vonatkoztatási pontjainak határozott megjelölése s a csatlakozó elméleti „peremterületek” sokrétű érintése miatt a kötet szerzői éppen ezért lépik át elemzéseikben folytonosan részint Németh Lászlónak a csupán szűkebb értelemben irodalmi tanulmányait, részint pedig az irodalomról szólás túlzott szakmaiságba merevedő értékköreit is. S ezért tár fel a könyv – előképszerűen – később majd a többi gyűjteményes kötetből is felsugárzó s a Némethről valló analízisekben univerzálisan megnyilatkozó szindrómákat is. A körülhatároltabb irodalmi szegmentumok analízisén lépten-nyomon keresztültörő Németh László-i monumentalitás és az elemzésekben a részértékek háttérben szükségsszerűen megjelenő organikus létszemlélet képezi az alapját a kötetben kinyíló tudományos intertextualitás főbb tematikai mozgásvonalainak is.

A kötet tanulmányai a mélystruktúrát alapozó közös problémarend ellenére a legváltozatosabb szempontokból mérik fel a szerző irodalomszemléletének fénykörébe vonható alkotói megnyilvánulásokat. E változatos aspektusok a szerkesztés menetét elősegítő nagyobb gondolatköröket hoznak létre. Az így kialakuló tartalmi súlypontokon építkezve a kötet szerkesztése előbb a kronológiai, majd az „irodalomgeográfiai”, aztán az egyes szemléletalkotó rétegeket, motívumokat már részleteikben is feltáró elvet követi, végül összegző tanulmányokat közöl. Vagyis az életműben megnyilatkozó felfedező és tudatosító történetiségtől jut el az író kortárs jelenéig, a határon kívülről befelé vezető úton, az erdélyi magyarsággal és a szomszéd népekkel kapcsolatot teremtő szellem vizsgálatától az írói tudat egyes rétegeinek, elveinek, azok születésének, változásának és történelembe ágyazottságának elemzéséig, majd

a szintetizáló tanulmányokig. Az írói világot alapozó és inspiráló példák kitapogatásától a kultúrtörténeti kalandozásokon keresztül az irodalomteremtő szellemi erő különböző műfajú megtestesüléseihez és történelmi hányódásaihoz vezető úton egy irodalomszemlélet szabályos sorstörténetét is magába kódolja így a szerkesztés. Az elemző szövegek mögött egyúttal az életműre irányuló (mai és korábbi) értékrendszerek vitáinak sarkalatos pontjait is határozottan jeleníti meg.

Már az írások tematikai alkatát és a közelítések szemléleti módszerét tekintve színes panoráma nyílik meg a könyvben. Találhatók benne egyportrés (Imre László, Bertha Zoltán), kétportrés (Vekerdi László, Lőkös István), korszakot vagy korszakokat analizáló (Bitskey István, Máriás József), réteg- vagy motívumfeltáró (Dávidházi Péter, Bakonyi István), esztétikai problémákat fölnyitó (Szirák Péter, Olasz Sándor), az író főbb témakörzeteit értelmező (Márkus Béla, Cs. Varga István), koherencia-felrajzoló, lényegkereső írások (Monostori Imre, Görömbei András), módszertanilag pedig ellenpontoszó (Vekerdi László, Domokos Mátyás), induktív (Dávidházi Péter, Bertha Zoltán), analógiakereső (Lőkös István), problémakitágító (Imre László, Dávidházi Péter), tézist és jelenséget ütköztető negatív konzekvenciájú (Szirák Péter), jelenséget és tézist ütköztető pozitív konzekvenciájú (Cs. Varga István), egyvonalú (Bakonyi István), többszálú (Márkus Béla), hálószerkezetes tematikai érdekeltségű munkák (Görömbei András) és ezek variációi is.

A lineáris szerkesztési íven belül a kötet főbb tartalmi erővonalai a rátekintések szándékát is karakteresen felmutató négy erősebb csoportba: a genetikai, a kritikai, a poétikai és a szintetizáló vizsgálati körzetekbe szerveződnek, miközben e hangsúlyosabb elemzési irányok egymást is sokrétűen szövik át. Az egyes csoportok centrumaként, mint az adott körzet vonásait jellegzetesen magába szervesítő középpont néhány kohéziós erejű tanulmány is kiemelhető a könyvből. A genetikai elemzői csoport fókuszát Bitskey István nyitótanulmánya, a kritikaiét Szirák Péter kötetközépen álló, a poétikai szféráét Monostori Imre záró összegzés előtti írása, a szintetikus körzetét Görömbei András befejező tanulmánya képezi –, s fontos szintetizáló jegyeket visel magán Cs. Varga István munkája is. Valamennyi közelítési csoport írásaiban a Németh László-i irodalomlátás sajátosságaival és problémáival együtt a bennük képviselt gondolkodói tágasság és gazdag ismeretanyag is rákerül a mai tudományosság korszerű mutatóival felszerelt elemzői mérlegekre.

Már Bitskey István nyitótanulmánya akaratlanul felvázolja az értéktudatosításnak és a kritikai távolságtartásnak azt a könyvbeli közös, hullámmzó ritmusát s vele a szerkezet belső menetrendjét is, amelynek fontosabb lépcsőit az igényes számbavétel, a vizsgált jelenség tartalmainak sokoldalú értékelése adja, s ezekkel együtt az író egyes téziseivel szembesülő polémia, a hiányjelek vagy tévedések megnevezése is. Az utóbbi jegyek egyes szerzőknél (Máriás József, Cs. Varga István, Lőkös István, Domokos Mátyás) visszafogottak, jelentéktelenek, másutt hangsúlyosabbak (Márkus Béla, Olasz Sándor), helyenként pedig a kifejtés gerincvonalába kerülnek (részben Dávidházi Péternél és főképpen Szirák Péter tanulmányában). A kötetnyitó írás Németh Lászlónak „a múlttal folytatott értelmezői dialógusában” e szellem működését egyetemesebben is jellemző s a későbbi írásokon is lépten-nyomon előtörő alapvető modellez, amikor ezt a dialógust az író európai látóköre, nyelvtudása, iskolázottsága és a magyar századok többé-kevésbé elfeledett műveinek tudatosító találkozásoként értelmezi. Az európai távlatok és a nemzeti értékek egybeszikrázásának jeleit kutató

Németh László tekintetét követve nyomon, ezt a genezisében és példáiban megragadott, egymásra figyelő kettős kontrollt mint meghatározó esztétikai irányító elvet találja meg Bitskey István az író teljesebb munkásságában is. Fontos következtetése a tanulmánynak, hogy a *Königsbergi töredék* korától elinduló, s a régi irodalmunkba néző Németh-írásokban a fokozatosan erősödő, s a magyar irodalmi értéktudatot sokréteűen átalakító funkciót is megragadja. Vagyis a magyar irodalomtörténet-írás útját is befolyásoló erős jelentőség kontextusában láttatja az író, akinek már régiségbe mutató munkássága is „valóságos hadüzenet a kánonalakító személyeknek és intézményeknek”.

Bakonyi István, Imre László, Máriás József és Vekerdi László tanulmányai (fokozatosan közeledve Németh László irodalmi jelenéhez), hasonló paraméterek között: az európai látószög és a magyar irodalmi köztudatra gyakorolt erős orientáló hatás irányvonalai mentén értelmezik témáikat, az író és a protestantizmus (Bakonyi István), majd Petőfi Sándor (Imre László) kapcsolatát, irodalomalakító eszmei genezisének fordulópontjait (Máriás József), és a *Nyugat* elődeit szintén vizsgáló Halász Gábor és Németh László tanulmányainak viszonyát (Vekerdi László). Az *én katedrám* című kötet *Protestáns kor* című fejezetének gyűjtőlencséjén át a Bakonyi adta kép többek között azt bizonyítja, hogy Sylvester, Heltai, Szenci Molnár, Balassi iskolája jelentősen járult hozzá Németh sajátos esszéstílusának megszületéséhez, s az író talán a Szenci Molnár-portréban „bontja ki először sajátos esszéstílusát, azt a szikár és tiszta nyelvezetet, amely jellemzi szépírói technikáját is”. Némethnek az egyszerre a saját poétikai világrendjét építő és a külső irodalmi tudatot is formáló, a múlt értékeibe és a magyar irodalom jövőjére is irányuló, felfedező példakép-integrálását Imre László egyetlen arcél, a Petőfi-portré köré rajzolja fel. Az alkotói arcnak e centrumára a két írói világ közötti eszmei, történeti, poétikai összefüggések s a két személyiség emberi alkatát is párhuzamba állító jelek sűrű vonásait rajzolja rá, s ezek révén láttatja meg mind élesebben Németh Petőfi-képének értelmét. Ami nem más, mint „Petőfi egyetemességének felismerése” a jellegzetesen kettős irányban koncentráló Németh László-i értékrendben: „a világkultúrába felnövő reprezentatív voltában” és „a magyar irodalomra gyakorolt mindenki másénál döntőbb hatásában”.

Már az első tanulmányokban kibontakozik az a különös szemlélettipológiai vonás, amely a Németh Lászlóról született írások – később több gyűjteményes kötetben is megnyilvánuló – közös *holdudvar*-szerű belső szerkezetére mutat. Az elemző kiválaszt egy-egy jelenséget, s azt egyre több, egymás fölé íródó, hosszabbodó sugarú szempontkör ívén értelmezi, beleszöve analízisébe a külső társadalom, a szélesebb emberi kultúra és történelem dimenzióiból táplálkozó, eredendően a Németh-kifejtésektől sugallt, változatos övezetekben mozgó szemléleti tágasságokat. Ebben a vibráló, egyre szélesebbre nyíló, dinamikus fény-árnyék rendszerben mélyen feltárulnak Németh László gondolkodásának logikai természetű vonásai is. Az a sajátossága például, hogy gondolati konstrukcióinak (sokszor belső ellentmondásnak nevezett) nagy ellentétpárjai nem egyszerűen tagadásai, hanem jóval inkább kiegészítői egymásnak, egy olyan, szerves és tágas létérzékelés erőterében, amely ezekben az ellentétpárokból rendezett nagy koncepcionális feszültségekben gyakran az író alkotói problémájának egyik meghatározó belső magját: európaiság és magyarság egységét és kettősségét fogalmazza újra. (Bertha Zoltán, Monostori Imre, Imre László, Máriás

József, Cs. Varga István, Görömbei András írásai áttételesen vagy közvetlenül érzékenyen nyilatkoznak meg erről.)

A Németh-szellem logikai működésének egyik effajta módon antinomikus – akár tipikusnak is nevezhető – sajátos vonását ragadja meg különös szemszögből a mind a négy „szemléltői” csoport érzékelői membránjával dolgozó Dávidházi Péter. A recepció már korábban felfigyelt Németh László intellektusának átfogóan drámai karakterére, ítéleteinek gyakran „egymással is ütköző” voltára (Sándor Iván), a „nézeteit, meggyőződéseit, hiteit és tévedéseit is” „önmarcangoló belső drámákból” létre hívó természetére (Sőtér István), ami „Németh László gondolkodói útját sajátosan egyedülívé: ellentmondásokat hurcol és ellentmondásokból kifejlővé teszi” (Béládi Miklós). Dávidházi Péter ezt a gondolkodásmódot a maga koncentrált elemiségében mutatja meg. Ha van olyan minimális jelentéshordozó nézőpont, ahonnan még autentikus látómező nyitható az életműre, ő ilyen pontszerű kiindulási helyzetet választ: Némethnek és Pap Károlynak a zsidó sorsra vonatkozó dialógusaiból egyetlen, Paptól indukált, de Némethtől megszórt mondatot helyez vizsgálódása tengelyébe. Ám ez a lépésindító minimum csak a grammatikai terjedelem síkján jelent parányinak tűnő bázist. A szerző eljárásához, amely a „holdudvar-effektusnak” egyenesen iskolapéldájaként, egyre tágulóbb körökben járja be a mondat szemiotikai, szintagmatikus és konnotációs világrendjébe rögzült tartalmakat, az szolgáltatja az alapot, hogy Németh egy-egy szószerkezetébe vagy mondatába („viharokra emelt nyárderű”, „a dolgok jellegét kibontó hűség” stb.) olykor rendkívül gazdag jelentéskomplexumok sűrűsödnek. A nagyobb szövegegységek felől közelítő látószög szokványos távcsövét megfordítva, egyetlen mondatba belebújva („A zsidó nép születési betegsége [betegség, melynek Jézust köszönhetjük] az istenné emelt államellenesség.”), és azt szedve ízekre Dávidházi nemcsak mikroszinten igazolja az író gondolkodásának drámai jellegét (a mondatnak, írja „egész kis belső drámája van”), hanem a nyelvi és tartalmi koncentrációként mintegy „hátrafelé” kibontva a mondat köré festi a grammatikai megjelenés drámaiságát előidéző külső (társadalmi, lélektani, filozófiai) drámák sorozatát s a probléma köré vonzódo egyetemesebb „világképi” kontúrokat is. S bizonyára nemcsak a retorikai alkalom, hanem a kérdéskörben folytatandó további viták lehetősége is megnyilatkozik abban, hogy egy éppolyan többértelmű, sejtető és paradox tartalmú mondatot hagy ott írása végén – a Nietzsche árnyékával viaskodás állapotában láttatott Németh Lászlóról –, mint amilyenből ő maga is kiindult.

Alig akad a könyvben olyan munka, amely ne tenné szóvá a Németh László-i szemlélet egyes túlkapásait, aránytalanságait, a mából nézve olykor kiáltó tévedéseit. Márkus Béla helyenként az iróniától sem mentes kritikai húrokat penget, amikor Németh Erdélyre néző figyelmében szélsőségek és mellőzések egész sorát mutatja ki, nem is szólva arról a sommás ítéletéről, amely, eleinte „a magyar írók itteni cselekedeteit [...] nemhogy idillinek, szépek, tetszetősnek, de még hasznosnak sem látja”. A mából nézve pedig már egyenesen komikus túlzásnak tűnik, amikor a középszerű Gulácsy Irénben Möricz, Szabó Dezső, Tömörkény erényeit szinte hibátlanul látja együtt. Bitskey István az író Kazinczy-portréja mellé rója oda, hogy az bizony „nehezen palástolható ellenérzéseket tükröz”, s a régi magyar irodalomról szóló munkáiban is „több helyen fordulnak elő sarkított vélekedések”. Imre László hasonló súllyal azt húzza alá, hogy „a felszínebb és inkább törzsökös magyarság distinkciójával helytelenül ítélte meg Kölcseyt vagy Babitsot”, Bakonyi István pedig a Szenci Mol-

nár-tanulmányról jegyzi meg, hogy „bármilyen szép a fogalmazás, itt-ott zavaró, hogy túlzottan elviszi a stílust ebbe az irányba, s a metaforikus jelleg néhol a pontosság rovására megy”. Ezek a kritikai megjegyzések azonban annak tudatában teszik meg élesebb bírálataikat is, hogy egy nagyszabású életmű részjelenségéről nyilatkoznak, s az itt kimutatott negatívum nem érvénytelenítheti a teljes életmű jelentőségét.

A kritikai pozíciót írásának elejétől a végéig határozottan megjelenítő, ezzel egyzsersmind a könyv kritikai fókuszát is megképző Szirák Péter tanulmánya viszont nem egyszerűen ezeket a fenntartásokat összegzi, hanem egy hagyományos és egy új olvasatot különítve el, Németh László egész esszéírói tevékenységét helyezi át a felejtethőség tartományába. A kötetbeli munkákhoz és kortársai többségéhez képest erősen átértékelő közelítését az értekezésben előrevetítő „új” jelző ugyanakkor nem áll egyedül a könyvben. Az övétől alapvetően eltérő pozícióból az életműre tekintő Bertha Zoltán is „újfajta konnotációjú kérdéskörök” megjelenése miatt nevezi Németh Lászlót ma is „a szellem jelzőfényének”, s az „új” szónak ehhez hasonló értelmével áll párhuzamban Domokos Mátyás és Cs. Varga István egybehangzó véleménye is: „az új magyarságképet” napjainkban sem lehet Németh László nélkül kialakítani. Szirák Péter „a hagyomány beszédének újfajta megszólaltatása”, „átrendező” újraértelmezése szemszögéből lényegében épp az ezekben rejlő állításokat fordítja át negatív képbe, és gondolatait szisztematikus rendszerben tárja fel. Az „új” közelítéseknek is a régi Németh Lászlóról folyó vitájában éppen ezért lesz tanulmánya centrális ütközőpont. Alig van a könyvnek olyan írása, ahonnan polemizáló, kontrasztos sugár ne volna feléje húzható, így rajta keresztül a nagyobb ütközések természete is sűrítetten nyilatkozik meg.

A tanulmány lényegében a Némethet és a közelmúlt magyar irodalmának egy részét (így Adyt, Illyést, Nagy Lászlót is) új pozíciókból, fogalmakból megítélő normatíva szigorú és önkörében következetes rávetítése az író esszéinek tartományára. Ez a szisztematikus belső logika teszi a munkát a kötet egyik legizgalmasabb kihívásává. Miközben egy új, a tradicionálisnak felfogott álláspontoktól gyökeresen eltérő szempontrendszerrel ütközteti a Németh-esszék világát, s ebben az olvasatában számos, a ma egyes irodalmi jelenségei és elméleti tendenciái felől anakronisztikusnak tartott mozzanatot (s eddig nem vizsgált összefüggéseket is) állapít meg róla, egyszerre jelenít meg ugyanis egy Németh Lászlóra irányuló újszerű kutatói látószöveget, és egyszerre bizonyítja be róla – éppen következetes logikája révén – azt is, hogy ebből a látószögből a Németh-esszéknek csak egy behatárolt szegmentuma látszik. Számos vonásuk tehát az alkalmazott kategóriák érzékelési téren kívül marad, azaz a háttérben álló közelítési rendszerből levont konzekvenciák egy része is szegmentáris értékű. Ha ugyanis az olvasó elfogadja az írás szikár és pontos (szinte matematikai alkatú) műveleteiből levezetett alapkonklúzióit, amelyek szerint kérdéseit Németh már eleve „regionális kérdezőhorizontból” tette fel, és „esszéi ma nem tekinthetők az interkanonikus olvasás eseményeinek. Vagy más szóval: fokozottan ki vannak téve a kulturális felejtés – ez esetben háládatlan – folyamatának”; akkor a Németh-interpretáció több évtizedes értékeivel, valamint önmaga teljes olvasói és emberi tapasztalatával kerül hirtelen szembe. S a különböző irányokban mozgó logikai fogaskereknek ütközési terében a Németh-esszéknek az e kötetben, másutt közölt tanulmányokban és az irodalom valóságán kívül is megjelenő aktuális értékeit csak úgy tudja értelmezni, hogyha a maga olvasatát a Szirák Pétertől megnevezett

„interkanonikus” térből a „meta”- vagy az „ultrakanonikus” szférába helyezi át. Ezekben pedig markáns módon válik felfoghatóvá a Németh-esszéknek a mai irodalmi és kulturális gondolkodásba is átlépő jelenléte. Így például – a kulturális felejtés perspektívájába nehezen behelyezhető – sokszor idézett minőségesszménye, amelynek változatai a modern és teljesebb Európát elevenen formálják napjainkban is, vagy a közép-európai identitástudatra koncentráló, s mára Goríziában „megvalósult” (*Kadmos*, L’Informatore Mitteleuropeo; edito: dall’Istituto Per Glinconti Culturali Mitteleuropei) még 1932-es laptervének gondolata, vagy a szomszéd népek nagy íróit a középszerű nyugatival szemben alábecsülő itthoni magatartás bátor fölrázása (ennek Milosevits Péter adott utóbb erős és aktuális akusztikát Vasko Popa és Miodrag Pavlovič költészetéről szólva *A szerb irodalom története* című 1998-as könyvében), s ilyennek látszanak a „magyar műhely” (a „bartóki” modell) programjának a közép-európai „paraszt-Atlantiszoktól” a rokon latin-amerikai irodalmakig s a nyugati színes kisebbségek irodalmáig ívelő koordinátái is. Úgy tűnik tehát, Németh új irodalmi és kulturális aktualitások felé „szökik meg” az „átrendező” újraértelmezés szorításából. Miközben tehát Szirák Péter írása – Németh László kánonokkal szembeni bizalmatlansága történelmi örökségén is – egy kánonátalakító szemléleti rendszerből kérdez rá az életműre, optikájával éppen az ennek látóterén kívül eső életmű monumentalitására irányítja a figyelmet. Vagyis az új kánonformáló téziseknek – az adott esetben – csupán részleges alkalmazhatóságát és korrekciós lehetőségeit ismerteti fel. A dolgozatnak ebben a rétegében így éppoly kiemelt jelentőségű a kifejtő gondolatmenetnek az a „poetológiai következetessége”, amelyet Kulcsár Szabó Ernő a *Németh László emlékkönyvbe* írt tanulmányában (*Arc és kánon*) mint „a kli-sékbe merevült Németh László-olvasás megújíthatóságát” jelző eredményt húz alá, s e vonatkozásában szól ugyanitt egyes téziseiről elismerően Szegedy-Maszák Mihály is (*A fordíthatóság esélyei*). Ezért részint kevésbé szerencsés, részint viszont jól tükrözi az íróra vetülő felfogásmódok arányait is a kötetet szülő konferencián, hogy e Németh lélekműködéséről, énképéről, írói szerepeinek természetéről és ezeknek a szövegekbe átúszó karakteréről új összefüggéseket, tényeket is feltáró munka a társ-tanulmányok genetikai, esztétikai és szintetizáló áramainak alaptendenciáival e könyvben egyedül kényszerül polemizálni.

Cs. Varga István és Lőkös István értekezései Németh – később a „magyar műhely” gondolkörbe illeszkedő – a közép-európai identitást az irodalmi kapcsolatok révén bejáró írói, fordítói, gondolkodói erőfeszítésének eddig kevésbé ismert, sokszor kanyargós belső útjait, domborzatait teszik láthatóbbá. Lőkös István szorosabban Németh és Krleža kapcsolatát vizsgálja, de ebben olyan sűrítményszerűen közös tevékenységre, szemléleti és programtartalmakra világít rá, amelyeknek a szomszéd irodalmak felé történő további szélesedése jelentősen járult hozzá a maga sorozatos indukcióival Németh „bartóki” irodalomeszményének kialakulásához. Cs. Varga István a közép-európaiság, a „tejtetstvériség” szellemének szélesebb spektrumából bont ki szintén ebbe az irányba vonzódo eszméi és irodalmi nézeteket, s ezeknek mintegy gyűjtőlencséjeként értelmezi a közép-európai népek közös identitástudatát is magában hordozó „bartóki” modellt. A számos részlet-megfigyelést is kiéleltető írások – Némethen, Krležán, Bartókon, a közép-európai történelmi analógiákon, a folklór-alapok üzenetein, valamint az egyes nemzeti kollektívumok szociális-történeti-kulturális útján s adott állapotán át – olyan konstrukcióként mutatják meg az „areális

identitását” hordozó művészi magatartást a Bartókhoz kötődésén át koncentrált programossággal kinyilvánító Németh László-i törekvést, hogy az (máig ható kisugárzással) egyszersmind az európai kultúra új típusú jelentőségeként fogalmazódik meg.

Amíg Cs. Varga István dolgozata a közép-európai közös sors, a „tejtésvériség” gondolatának esztétikai-eszmei rendszerétől jut el a „bartóki” elvek dominanciájának hangsúlyozásához, Monostori Imre tanulmánya – metodikailag szinte fordítottan – már minden, e fókuszhoz rendelhető életműbeli jelenséget e fogalom pontosításának szándékával néz. Mágnesként helyezi a „bartóki” eszmény kategóriáját az életmű térben, időben, műfajokban szórta halmazába, s alapozóan tárja fel a modell genetikai, alakulás- és fogadtatástörténetének erővonalait is. Szinte biografikus összegzése támaszkodik ugyan az író „bartóki” elveit érintő kutatási előzményekre, de szervezetségével, az összefüggések tág kulturális mezőket bejáró megvonásával és a kiolvasott koncepció szintetikus értelmezésével jelentős új képet is alkot. Németh egyik legizgalmasabb esztétikai-gondolati koncentrátumát úgy illeszti összegző és új kapcsolatokat is megnyitó vizsgálati terekbe, hogy a „bartóki” modellt nemcsak mint Németh László több évtizedes szellemi küzdelmének többféle kulturális dimenzió felől kristályosított értékét írja le, hanem mint a kortárs „világcivilizációs” áramokkal együtt mozgó irodalmi eszményt is.

Görömbei András záró tanulmánya Németh László irodalomszemléletét a teljesebb magyar kultúra, a nemzeti sors, az európai történelem és irodalom átfogó koordinátái közt értelmezve először e mű történelemben fogant nagyobb ösztönzőire és ezzel együtt a személyiség helyzetfelismerő alkatára mutat. Majd a fölkészülés és megvalósítás: „a magyarság veszendő erőit” összefogni és százados adósságokat törleszteni kívánó szándék, a cselekvő embert a művész fölé emelő erőfeszítés méreteire s a körületekintő szellem kivételesen összetett alkatára, kapcsolataira is. Miközben az írói tehetség s a történelmi téridő metszéspontjában kinyúló életműnek hatalmas arányaiban is egységes, szerves belső építkezésű gondolatrendszerére irányítja a figyelmet, annak irodalomszemléleti boltozatában is a lényegyet tartó pilléreket keresi. E szélesebb értékrendszerből ezért rendezi át és értelmezi újra akaratlanul – s „visszamenőleg” is –, az életmű szűkebb terepeire irányuló következtetéseket a könyv mélyrétegeiben ugyan permanensen zajló, de csak a teljes anyag elolvasása után tudatosuló rejtett vitáiban, párbeszédeiben.

Az emlékezetesebb tanulmányok között kellene szólni Domokos Mátyásnak a már nem is az irodalommal, hanem a sorssal, a személyes lét megélhetőségével küzdő Németh Lászlót bemutató írásával is. Ez „csupán” tárgyilagos bevezetésként rögzíti a tény, hogy az író „1944. március 19-étől kezdve állandóan mérget hordott magával (vagy ha nem volt, hát zsiletpengét)”, s azt is lajstromba szedi, méghozzá az ívek száma és a képviselt műfajok szerint, hogy mennyivel lenne szegényebb a magyar irodalom, ha a Rákosi-időkben (a harmadik suicidum-veszélyes fázisban) a Németh Lászlóra zuhogó gyűlölettel sokkolás eléri a célját. Kiterjedtebben lehetne értelmezni Olasz Sándornak azt a meglátását is, amely szerint az életműben a negyvenes évek második felétől bekövetkezett úgynevezett „tolsztoji fordulat” korántsem a nagyrealizmus elmozdulásképtelen hagyományához való konzervatív visszatérést jelent a pályán, hanem egy különös – valójában a realizmus álarcában megképződő – s „a legapróbb hétköznapi mozzanatokban is a létezés mélyebb rétegeire” utaló próza-

poétikai struktúrának a születését, amely – meglehet – már a Béládi Miklóstól kategorizált „tények parabolája” alkotásmód irányába mutat. S ugyanígy részletesebb elemzést igényelhetne Bertha Zoltán gondolatmenete, amelyben Németh Lászlóból kiindulva a „nemzeti paradigma – világparadigma” összefüggéseit veti fel, s Németh gondolattöredékeinek tükröcserepeiből a kis népek identitásának és kultúrájának mai kérdéseit nézi. S méltóbb mélységben volnának tárgyalandók Máriás Józsefnek az írói genezis finomszerkezetét, Vekerdi Lászlónak Halász Gábor és Németh László kettős századforduló-képét vizsgáló gondolatai is (Halásznál ez a korabeli művésznemzedék életérzésének rekonstruálásában a friss tavaszi szél, Némethnél a meszesgödörből kiálló kezek sorshordozó metaforájához vezet). E kényszerű hiányokkal csak az a vigasz állítható szembe, hogy a könyv belső mozgásainak, kontrasztjainak, analógiáinak eleveenségét csupán az (akár többszörös) olvasás tárhatja fel igazán. S hogy a könyv tanulmányaiból kibontakozó tanulságról egy jóval részletezőbb kifejtés sem állíthatna többet.

Az egymással is birkózó különféle elemzői rétegek alatt ez a különböző értékvilágokat is izgalmasan megjelenítő kötet elsősorban a Németh László-i szellem hagyatékával történő jelenkori közös értelmezői *viaskodás* látképét nyújtja. Az írásoknak mind magasra értékelő, mind polemizáló tükrében az „irodalomszemlélő” Németh László műve ma is mint eleven dinamizmus mutatkozik meg. S meggyőző tanúsága a kötet annak – a láthatatlanul ugyan régóta Németh László körül lebegő – véleménynek is, hogy a kortárs szakma jelentős része az „irodalomszemlélő” Németh Lászlót egyenrangú és eleven elméleti partnereként, a „tudós” attribútumaival felruházva fogadja el. A műveiben lappangó régi magyar irodalomtörténet kerekébb megírása ezért kértik – a jelen időben is – éppen úgy számon tőle (Bitskey István), mint az erdélyi magyar irodalom teljesebb körű feltérképezése (Márkus Béla), s ezért hatja át a recepciót az író elméletében feltűnő hiátusok szinte rendszerkiteljesítő, utólagos „kitöltése” is.

A centenáriumi időkorzet komolyabb összegzéseit megindító egykori debreceni tanácskozás nyomtatott változata tehát Németh Lászlót – a szépírói és fordítói munkásságán kívül is – egyértelműen odaállítja újra a magyar irodalom jó félszázadának fejlődési tengelyébe: az irodalomról való gondolkodás legnagyobb formátumú magyar íróalakjai közé. A maga vizsgálati köreiből hitelesen támasztja alá Vasy Gézának a centenáriumi események záró értékelése során leírt és sokak véleményét összefoglaló megállapítását is: „a magyar szellemi erők organizátora éppen ő lett, s bizony a huszadik században túl sokan ezt nem mondhatják el magukról.”

(*Németh László irodalomszemlélete*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999. Szerkesztette: Görömbei András.)

JÁNOSI ZOLTÁN

Bónus Tibor: *Diskurzusok összjátéka*
(Irodalmi olvasásmódok)

A fülszöveg „tanulmányokra” és „bírálatokra” osztja fel a könyvben olvasható értekező prózai szövegeket, amelyek nagyrészt a XX. századi magyar irodalom jelenségeivel foglalkoznak. A kötet vége felé olvasható, hazai irodalomtudósok műveiről született „bírálatoknak” mind a terjedelme, mind kidolgozottságuknak a módja szét-feszíti a recenzio vagy a szűkebb értelemben vett kritika kereteit. Valójában tehát tanulmánykötetet tartunk a kezünkben.

E tanulmányok azonban tematikailag és szerkezetileg is eléggé különbözőek. A könyv első felében szépirodalmi szövegek olvasása során vetődnek fel történeti és elméleti kérdések. Kosztolányitól az *Aranysárkány*, Krasznahorkaitól *Az urgai fogoly*, Kassáktól *A ló meghal a madarak kirepülnek* értelmezései köré íródik egy-egy tanulmány. A legkorábban keletkezett, Lengyel Péter prózájának alakulástörténetét bemutató írás nemegyszer a „pályakép” logikáját követi, és az életművet irodalomtörténeti kontextusba helyezve átfogó képet próbál nyújtani a szerző munkásságáról. Ezzel szemben az Orbán Ottó költészetének „imitatív formációiról” szóló tanulmánynak nemcsak tárgyában, de érvelésében is fokozottabban érvényesül a szövegköziség tapasztalata.

Bár a fentebb említett szövegekben is gyakoriak a művek recepciójára, illetve bizonyos irodalomtudományos kérdésekre reflektáló részek, igazán a könyv második felében kap nagyobb teret a különféle irodalmi olvasásmódok *olvasása*. A Babits és Kosztolányi műveivel foglalkozó izgalmas kritikátörténeti kísérletben csakúgy, mint az 1995/96-os „kritikavítát” kirobantó – a kortárs kritika, azon belül is elsősorban a Garaczi-recepció egyes értésmódjait vizsgáló – polemikus hangvételű írásban. A kötetet hazai irodalomtudósok (Szegedy-Maszák Mihály, Thomka Beáta, Angyalosi Gergely, Hárs Endre és Szilasi László) munkáit tárgyaló, tanulmánnyá bővülő kritikák, recenziók zárják.

Bónus Tibor munkáit a széles körű, ám több szempontból sem reflektálatlan elméleti tájékozódás jellemzi. Az értekező nem egyformán viszonyul a dekonstrukció, az irodalmi hermeneutika, a diskurzuselmélet és a francia szemiológia „szótáraihoz”, értelmezői eljárásaihoz: alkalmazásukkor általában nem leplezi el a köztük lévő feszültséget sem. „*A ló meghal a madarak kirepülnek* értelmezéséhez” alcímet viselő tanulmányban például az irodalmi hermeneutikának és a dekonstrukciónak a modernitás értelmezése körül kialakult vitájából indul ki, és mindvégig kerüli a kétféle beszéd erőszakos összebékítését. A két nézőpont együttes érvényesítésére tett külföldi irodalomtudományos próbálkozás tapasztalata is erre ösztönzi, hiszen éppen azt veti a francia irodalmár, Antoine Compagnon szemére, hogy miközben *Les cinq paradoxes de la modernité* című munkájának modernségértelmezését Jauss és Paul de Man tanulmányai egyaránt befolyásolják, többször reflektálatlanul hagyja a két értésmód különbségeit.

Az említett két értelmezői nyelvhez képest érzékelhetően korlátozottabbnak véli a szemiológia irodalomtörténeti alkalmazhatóságát. A francia narratológia módszertani ajánlatairól egy helyen megállapítja, hogy azok „csakis akkor használhatók fel történeti kontextusú vizsgálatok érvényesítéséhez, ha az alaktani elemeket egyfajta

funkciótörténeti összefüggésrendbe illesztjük [...], s ha nem feledkezünk meg arról sem, hogy bármely poétikai alakzatnak kizárólag a befogadóra tett hatása felől tulajdoníthatunk jelentőséget” (8.). Itt inkább a recepcióesztétika, míg máshol, például a Thomka Beáta könyveiről szóló szöveg utolsó előtti bekezdésében elsősorban a de Man-i dekonstrukció, egész pontosan *Az olvasás allegóriái* első fejezete,¹ a Szemiológia és retorika belátásai révén érzékelteti a szemiológiai iskola elméleteinek korlátozott távlatait. (A belga származású amerikai tudós több mint húsz évvel ezelőtti, nem egy helyen igencsak éles, bár megalapozott kritikáját egyébként érdemes összevetni azzal a mai tendenciával, amelyet Bónus Tibor egy – a kötetben nem szereplő – recenziója is kiemel, miszerint a dekonstrukciótól idegenkedő francia irodalomtudományosság az amerikai pragmatizmus mellett főként az irodalmi hermeneutika felé tájékozódik, „amelynek révén a franciák e szemiológiai kutatások elméleti kontextusát a strukturalizmusból egy másik, sokkal inkább történeti modellbe helyezik át”.²

Bónus Tibor könyvének nyitóírásában (*A kontextusra ráhagyatkozó jelentés. Az Aransárcány értelmezéséhez*) a „mise en abyme” alakzatának (ami „öntükröző elemnek” vagy „kicsinyítő tükörnek” is nevezhető) alkalmazása szemléletes példa arra, miképpen lehetséges a szemiológiai iskola által használt fogalmak átértelmezése. Kosztolányi Dezső 1925-ben megjelent regényében az „aransárcány” olyan öntükröző elemként jelenik meg, „amelynek fontos jelentésvonatkozásait az egyes perspektívákban elnyert értelmezései adják, amely értelmezések ezenképp a regény önértelmezési ajánlataiként is tekinthetők, amennyiben a szereplők s az elbeszélő a regény címéül megtett elemét értelmezik az elbeszél világnak” (13.). Ezen értelmezéseket Bónus később a diskurzuselmélet belátásai felől elemzi, és ez lehetővé teszi számára az öntükrözős alakzatának produktív újraértését. Máshol is találkozhatunk a kötetben a „kicsinyítő tükör” szaknyelvi metaforájával. A Krasznahorkai László és Szegedy-Maszák Mihály műveivel foglalkozó szövegekben nem olyan hangsúlyos helyzetben, mint amikor Hárs Endre egyik tanulmányának vizsgálata ad alkalmat az értekezőnek a fogalommagyarázatra: „Köztudott, hogy ezt az alakzatot a »nouveau roman« és a körülötte kialakult francia szemiológiai iskola kitüntetettként kezelte, amennyiben a műalkotás önreferencialitásának és fiktivitásának az emblémájaként értelmezték, s az önmagába zárt szervesség eszményével hozták kapcsolatba. Elsősorban tehát olyan alakzatot láttak benne, amely eme előre adott és jól irányzott értelmezők mentén fölismerhető *fenoménja* metafikciós eljárásoknak.” (220.) A *jelenség* monográfiája, Lucien Dällenbach későbbi írásában elsősorban a konstanzi iskola hatására egyébként kísérletet tett a „mise en abyme” posztstrukturalista kontextualizálására.³

A különféle diskurzusok nyelvszemléleti implikációiról, valamint a hozzájuk köthető episztéméről szívesen szól az értekező, akkor is, ha kritikai vagy irodalomtudományos szövegekhez, de akkor is, ha fikciós mű szereplőjéhez és/vagy elbeszélőjéhez rendeli őket. Az utóbbira példa a fentebb már idézett „aransárcány-értelmezések” bemutatása (13–15.). Másokkal együtt Bónus vélekedése szerint is a másodmodernséget főként nyelvfelfogása különbözteti meg az esztéta modernségtől, amennyiben a „nyelvnek még inkább önálló létet igyekszik tulajdonítani”, mivel belátja, hogy a privilegiált nézőpontnak tekintett emberi szubjektum gondolata is „csupán metafora” (7.). Kassák költeményét olvasva az avantgarde irányzatok közül elsősorban az a dadaizmus válik számára fontossá, amely, megállapítása szerint, „ha

némiképp ellentmondásosan is, de nyelvi erők és szemiotikai relációk produktumaként (is) értelmezte az »én« reprezentációját” (82.). Egyébként a dadát éppen a nyelv–szubjektum-viszony elgondolása alapján állítja szembe a futurizmus és az expresszionizmus némely válfajával, valamint részlegesen a szürrealizmussal.

A nyelvszemléleti implikációk vizsgálatának eredményeként a kritikai beszéd-módok közül is azok tűnnek számára diszkurzívabbaknak, megszólaltathatóbbaknak, amelyek kevésbé tekintenek el a dolgok kizárólag nyelv általi hozzáférhetőségétől, így inkább teljesítik az interszubjektív megoszthatóság feltételeit. A nyelv készlet jellegű, eszközszerű felfogására hajló Babits értelmezői nyelve (aki „az irodalomban mindenekelőtt az ember s nem a nyelv beszédét ismerte föl, amikor olvasásmódjában egyetlen eredetre, a beszélőre vezette vissza a műalkotás nyelvét” – 124.) kevésbé mutatkozik párbeszédképesnek, mint a grammatikához rendelt gondolatlaltal szemben a szó elsőbbségét hangoztató Kosztolányi, vagy az egyik cikkében lényegében a szerzőség textuális újraírását szorgalmazó József Attila. Az utóbbiról e helyen sajnos bővebben nem szól az értekező, mivel deklarálta Babits és Kosztolányi „(egymást) olvasását” kutatja. Az egymást olvasás műveletei a tanulmány végére egyoldalúaknak bizonyulnak, így a cím átírására szólít fel: (*Kosztolányi mint Babits olvasója*). A Nincs alvás! és a prózakritika című tanulmány, valamint az annak nyomán kialakult „kritikavita” egyik fontos tapasztalataként megmutatkozott, hogy azok a kritikai értésmódok, amelyek kevésbé tekintenek el a Garaczi-szövegek eredendően nyelvi létmódjától, vagy más diskurzusban: szövegszerűségétől, általában alkalmassabbak e szövegek produktív megszólaltatására. Márpedig e belátások szintén nem függetlenek bizonyos nyelvszemléleti tényezőktől.

Látható tehát, hogy a különböző nyelvszemléleti távlatok érvényesülésének vizsgálata kitüntetett szempont ebben a „diskurzusok összjátékára” figyelő könyvben, amelynek címe diskurzusok keveredésének, áthelyeződésének, diskurzuspozíciók módosulásának, nyelvi világok ütköztetésének „színrevitelét” ígérheti az olvasónak. Az alcím pedig – ettől nem függetlenül – különféle irodalmi olvasásmódok jelenlétére utal legalább kétféle értelemben: egyfelől bizonyos saját(tá tett) olvasási retorikák működésének bemutatására „primer” szövegek interpretációiban, másfelől (az előbbivel többnyire szoros összefüggésben) eltérő értelmezői nyelvek hatékonyságának a vizsgálatára „másodlagos”, azaz tudományos és kritikai munkák elemzésén keresztül. A *Diskurzusok összjátéka* szövegeinek diszkurzivitását fokozza, hogy előrevetett következtetések, gyakori visszautalások, részösszefoglalások, néhol az idegen nyelvű szakirodalom bemutatása és általában szigorú érveztetés segíti az olvasó eligazodását az egyáltalán nem könnyű irodalomtudományos beszédmódok között.

(Balassi Kiadó, Budapest, 2001.)

MAKSA GYULA

1 Magyarul is olvasható FOGARASI György fordításában, Szeged, 1999, 13–34.

2 BÓNUS Tibor, *Antoine Compagnon: Le démon de la théorie*, Helikon, 2000/3, 410.

3 Lucien DÄLLENBACH, *Réflexivité et lecture*, *Revue des Sciences Humaines*, 1980/janvier-mars, 23–37.

Köszönet

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság vezetősége az IRODALOMTÖRTÉNET és az IRODALOMISMERET szerkesztői nevében köszönetet mond mindazon tagjainak, akik személyi jövedelemadójuk 1%-át a Társaságnak felajánlották.

A 2001. évben így befolyt 170 942 Ft összeget az *Illyés-centenáriummal* kapcsolatos rendezvényünk kiadásaira fordítjuk.

Számunk szerzői

BALOGH TAMÁS egyetemi hallgató, Szeged
DEBRECZENI ATTILA egyetemi docens, Debrecen
FEHÉR M. ISTVÁN egyetemi tanár, Budapest
IMRE LÁSZLÓ egyetemi tanár, Debrecen
JÁNOSI ZOLTÁN főiskolai docens, Nyíregyháza
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ egyetemi tanár, Budapest
LŐRINCZY HUBA főiskolai tanár, Szombathely
MAKSA GYULA gimnáziumi tanár, Debrecen
RÓNAY LÁSZLÓ egyetemi tanár, Budapest
SCHEIN GÁBOR egyetemi adjunktus, Budapest
TÓTH ORSOLYA egyetemi tanársegéd, Pécs
TVERDOTA GYÖRGY tudományos tanácsadó, Budapest
WÉBER ANTAL egyetemi tanár, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Győrei D. László
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

ISSN 0324 4970

Ára számonként: 200 Ft
Összevont szám: 400 Ft
Előfizetés egy évre: 800 Ft

Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Magyar Posta Rt. Vezérigazgatóság
Ügyfélszolgálati Koordinációs Iroda Hírlap Vevőszolgálatánál
(Budapest 1540, ingyenes zöldszám: 06 80 444 4444),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149.)

IRODALOMTÖRTÉNET

Bényei Péter, Debreczeni Attila,
Gerold László, Kondor Tamás,
Kulcsár-Szabó Zoltán, Matúz Viktória,
Penke Olga, Radics Katalin,
Szentesi Zsolt, Tamás Attila



2002/4.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2002. LXXXV. évf., 4. sz.

Új folyam XXXV. évf., 4. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség
Debreceni Egyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen, Pf. 52.
Telefon/fax: (52)512-934
Titkárság: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSEI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

A Szemle-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2002/4. szám

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	
A „lírai én” olvashatóságának kérdései a József Attila-recepcióban	477
DEBRECZENI ATTILA	
Integráció és elkülönülés az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában	497
PENKE OLGA	
Fordításelméleti gondolatok és fordítási gyakorlatok a magyar felvilágosodásban	517
BÉNYEI PÉTER	
Drámaiság és történelmi regény	
Kemény Zsigmond: <i>Özveggy és leánya</i>	533
KONDOR TAMÁS	
Gyulai Pál tragikumfelfogása és a tragikum-vita	561
RADICS KATALIN	
Ady Endre: <i>Az anyám és én</i>	
<i>avagy a szubjektív líra kérdőjelei</i>	587
SZENTESI ZSOLT	
Trivialitás és megtisztulásvágy, avagy „a »pusztulás« mint végső megalkotódás”	
(Petri György: <i>Hogy elérjek a napsütötte sávig</i>)	599

Szemle

TAMÁS ATTILA	
Németh László- emlékkönyv	617
GEROLD LÁSZLÓ	
Bécsy Tamás: <i>A siker receptjei</i>	
<i>Az 1920-as, 30-as évek magyar darabjairól</i>	621
OROSZ BEÁTA	
Katona József: <i>Versek, tanulmányok, egyéb írások</i>	626

MATÚZ VIKTÓRIA

„Márpedig ha ők vállalták a jövőt / a Hét Fiú, / nekünk is
vállalnunk kell. Nemcsak a jövőt, hanem a múltat is.”

Bakonyi István: *Bella István*

A „lírai én” olvashatóságának kérdései a József Attila-recepcióban

1925 októberében elkészített végrendeletében Rilke egyebek mellett rögzítette azt a verset, illetve sírfeliratot, amely halála óta a síremlékén is olvasható. Ez az aktus líra és személyesség viszonyának szempontjából is (s ez minden líraelmélet egyik alapképlete) különösen jelentéssé, amennyiben – ha példa nélkülinek nem nevezhető is – a versszöveg medialitásának meglehetősen sajátos kombinációját teremti meg, hiszen egyazon szöveg egyszerre képezi részét egy testamentumnak, egy lírai életműnek, emellett pedig egy sírfeliratnak. A végrendelezés aktusának performativitása nyilvánvalóan nem teljesen ellentétes a lírai megnyilatkozásával: aki végrendeletet alkot, a nyelv útján rendelkezik, többek között, illetve elsősorban arról, ami utána és belőle fennmarad. A testamentum egy szubjektum végső akaratát hivatott rögzíteni, amit nyilvánvalóan a szubjektum végsősége tesz szükségessé: az én önmegnyilvánításának idő- és térbeli korlátozottsága igényli annak írásos rögzítését, ami – akárcsak neve a síremléken – oly módon éli túl őt, hogy visszaül rá s ebben az értelemben halhatatlanná is teheti. Akárhogy is, egy szubjektum, egy – költői – én csakis szövegekben élheti túl önmagát, s e szövegek megértése aligha mehet végbe teljesen függetlenül ugyanezen „én” szövegbeli figurációjának kérdésétől.

Innen nézve aligha mondható jelentéktelennek, hogy Rilke sírverse, amely tehát egyben sírfelirat is – vagyis magának a költőnek az emlékét és a halálát rögzíti –, semmiféle utalást nem tartalmaz erre a funkciójára: sem grammatikai, sem deiktikus módon nincs benne jelen a szubjektivitás, bármiféle „én” nyoma. A szöveg („Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern.”) maga nem „rendelkezik”, performativitása a leírás (a rózsáról tett megállapítások formájában) vagy a megszólítás (a rózsza megszólítása) értékei szerint bontható ki, az ezen értékek közötti differencia alighanem az „oh” szócska (a megszólalás vagy a megszólítás egyetlen fatikus vagy érzéki jele) kettős olvashatóságából adódik. A rózsza azonban mindkét olvasat szerint rendelkezik a „tisztá ellentmondás” attribútumával, amelyet a versszöveg kontextusa – valamifajta magyarázó-kifejtő bővítményként – a „senki álma” képzetéhez kapcsol. Halála csakis valakinek (esetleg valaminek?) lehet, s a „Lidern”-ben rejlő többértelműség (‘szirom’ és ‘szem-

pilla, szemhéj')¹ egy másik ellentmondást is előhív: az egymásra boruló rózsaszirmok formájának éppen az lehet a sajátossága – s, mint ez a későbbiekben talán látható lesz, éppen ebben rejlik a rózsa motívumának poétikai jelentősége Rilkenél –, hogy miközben az egymásra nyíló vagy záruló rétegek a mélység illúzióját keltik, valójában nem „tartalmaznak” semmit, ami – a halál és az alvás konvencionális tropológiai cseréjét aktiválva – megfelel a „senki halála” képzetének, miközben a „Lidern” másik jelentéstartományába foglalt alvás antropomorf képét a „senki álma” fogalmi irritációja bontja meg. A rózsa létének hangsúlyos kimondása („zu sein”), illetve a „Lust” inkább elevenséget, mint halált konnotáló szemantikuma méginkább a „senki halála” hipogrammatikus kliséjére terelheti a figyelmet, amit a Rilke-recepció hajlamos is elfogadni, például a szöveg első sorában megjelenő „tisztaság” attribútumát felhasználva egy „tisztá halálnak”, azaz a szubjektumtól független halál fogalmának előtérbe állításával.² A szöveg megsokszorozott medialitását is szem előtt tartva viszont ez a klisé a sírfelirat deiktikus rendszerébe íródik vissza, éppen azt a funkciót törölve, amely azt működteti. Ha a „tisztá halál” nem valakinek a halála, akkor a szöveg képtelen végrehajtani azt a jelölést, melynek parancsa (elrendelése) életre hívta: nem utalhat magára a halottra, Rilkére, hiszen éppen az ilyen utalás negációját valósítja meg.

Az „oh”-ba bevéssett potenciális performativitás értelmében azonban a szöveg olvasható megszólításként is, mely megszólítás címzettje grammatikai okokból kizárólag a rózsa lehet, amelyet a felirat így – a költői aposztrophé teljesítménye révén – hanggal és tudattal, vagyis – ezen a ponton újraszituálva a sírfelirat voltaképpeni teljesítményét – halhatatlansággal ruház fel.³ A megértés elsődleges prozopopeiájára így egy fiktív, másodlagos prozopopeia épül rá, s az antropomorfizált rózsa képzetében integrált metaforikus azonosítás a halott és a virág között újírja a leírásban létesített figurális összefüggést: a rózsa, amely a bennfoglaltság illúzióját a szirmok felszín-szerűségével rombolja le, az emberi attribútumok révén a sírban nyugvó költő fikcióján(?) annyiban módosít, hogy az, ami fennmaradt, ami – akár csak a rózsa – „van” és hozzáférhető az értelem számára, nem lehet azonos avval, akit a sír rejt magában, sőt – túlfeszítve a párhuzamot – ez a sír üres, maga is csupa felszín. A rózsa antropomorfizációjának lehetőségét s így magát a megszólítást – az „oh” kétféle olvashatósága mellett – a „Lidern” szemantikai ambiguitása teszi lehetővé és tagadja is egyben: ez a szó (a versnek nem csupán utolsó szava, hanem zárósora is egyben) bizonyos értelemben a sírfelirat teljes problematikáját magába foglalja, többek között a halott és a rózsa részleges megfeleltethetőségének tropológiai sémáját is megvilágítva, hiszen a „pillák” mögött rejlő lényeg tagadása annyiban vissza is vonja az antropomorfizáció rendszerét, hogy éppen a tudat vagy a hang helyreállítását gátolja meg, amit a megszólítás implikál. Itt célszerű azonban érinteni azt az eddig mellőzött kérdést, amely a megszólítás alanyát tudakolja: a síron

túlról érkező hang fikcióját, amely a sírfelirat olvashatóságának s így fenomenalizációjának éppúgy produktuma, mint a halhatatlanság kinyilvánításának, kézenfekvő volna magának Rilkének a „hangjaként” azonosítani, ennek lehetősége elsősorban azon múlhat, hogy a felirat olvasása képes-e aktiválni ezt a „hangot”.

Nem lehet meglepő, hogy ez a probléma is a „Lidern” kifejezésben összpontosul, amely – kimondva – újabb jelentést vesz fel, amennyiben nem különböztethető meg a Lieder (‘dalok’) szó hangalakjától. Rilke emlékezete szempontjából ez különösen nagy horderejű összefüggést tesz láthatóvá, vagyis – helyesebben szólva – hallhatóvá: a sírfelirat helyére, amely – üres utalása révén – sokkal inkább a felejtés, mintsem az emlékezet vagy a megőrzés színterének bizonyult, ebben a lehetséges transzformációban a „dalok” lépnek, ami azt teszi felismerhetővé, hogy – s ez tulajdonképpen aligha lehetne kétséges – egy költő emlékének sokkal inkább művei („dalai”) őrzik, mintsem a pusztá sírköve, amely amúgy is üres, hiszen a lehunytt pilálak mögött nincs senki vagy semmi. Ez elvileg azt az előfeltevést is magába foglalja, hogy – a modern poétikák alapelveivel összhangban – a vers nem utal vissza az alkotójára, mint ahogyan Rilke sírversében is alig található nyoma bármiféle szubjektivitásnak, csakhogy a „dalok” egyike maga a (minden Rilke-gyűjteményben megtalálható) sírfelirat, amely pontosan így nyeri vissza a – feliratként, inskripcióként elvesztett – hangját, hiszen a szöveg éppen a hangzóság reaktiválásában szituálja a költészetet magát, amely – szemben a síremlék prózaiságával – legyőzi a halált s valóban visszaadja Rilke hangját: ebben a klasszikus modern költészetre oly jellemző sémában (Babitsra, a *Mint forró csontok a máglyánra* lehetne gondolni, többek közt) a költő földi hiányát művének örökkévalósága egyenlíti ki s múlja felül, a lírikus művében születik újjá vagy nyeri el halhatatlanságát. Ezt az értelmezést az is alátámaszthatja, hogy nem a „Lidern” a vers egyetlen olyan pontja, ahol a hangzóság effektusa szerephez jut (szimptomatikusnak nevezhető, hogy a cím nélküli verset a különböző kiadások hol „Grabschrift”-nek, hol „Grab-spruch”-nak titulálják). Az „oh” mellett ilyen effektus lehet még a vers megszólítottját (a költő részleges reprezentánsát) alkotó *r* és *s* hangok gyakorisága a szövegben, ami szintén a hangzóság illúzióját keltheti, sőt a „Wider-spruch” szintagmatikus tagolhatósága (Wider-spruch) szintén a (hangzó) beszéd, a mondás jelentését vési be a sírfeliratba, melynek „tiszta ellentmondása” így akár a hang, Rilke hangjának ellen-beszédeként vagy vissza-szólásaként is megvalósul, mintha a költészetben, műveiben transzcendált Rilke ily módon mondana ellent a halálnak, a felejtésnek.

Persze, mint azt a „Niemandes Schlaf” fordulat így előálló kétértelműsége jelezheti (hiszen a hangsúly kerülhet a költői halhatatlanság kinyilvánítására, de arra is, hogy a dalok nem „tartalmaznak” senkit), Rilke sírverse nem bízik feltétlenül a költészet orfikus hatalmában, ami köztudottan egész élet-

művének talán legközpontibb dilemmáját jelenti, ráadásul mindenkor a hangzás poétikai elvével szoros összefüggésben. A „Lidern”-be foglalt dalok, illetve a sírfelirat inskripciója közötti különbség – amely a vizuális és auditív effektusok közötti, a kései Rilkére oly jellemző csereforgalom⁴ egyik sajátos megvalósulásaként is felfogható – maga éppen a vizualitás feltételei mentén áll elő, hiszen a differencia nem hallható, azt csupán a sírfeliratot leolvasó szem érzékelheti. Ez a vizualitás ugyanakkor meglehetősen paradox módon van jelen Rilke sírfeliratának szövegében, amennyiben a vers legszószerintibb olvasata a látás lehetetlenségének képzetét implikálja, egyrészt abban az értelemben, hogy a szemhéj teljesen csak lecsukva látható, másfelől pedig arra emlékeztetve, hogy a szirmok vagy a szemhéj mögötti üresség szintén a tekintet hiányát vonja magával. A legkülönösebb azonban az lehet, hogy van a versnek még egy olyan eleme, amely hasonló módon tematizálja a vizuális és auditív effektusok, felirat és hangzás sajátos összjátékát. Ha a vers látszólag nem is, a sírfelirat szövegkörnyezete mindenképpen tartalmazza annak nevét, akinek emlékét a sír őrzi, s innen nézve aligha ismerhető félre a költő keresztnéve (Rainer) és a vers egyik fontos szava („reiner”) közötti, a „Lidern”-ben felfedezhetőhöz hasonló homonímia. A költő nevét tehát nem őrzi a sírvers, de tartalmazza a „nyelvbe rejtett dal” (de Man),⁵ amelyre Rilkénél mindig figyelni kell, és amely ebben az esetben – az értelem számára hozzáférhetetlenül – különbözősége, méghozzá materiális, betűszerű különbözősége révén lesz „látható”.

Ez a láthatóság azonban a vizualitás sajátosan kétértelmű kódja mentén jelenik meg a versben: ahogyan a „Lidern” írásképe a „dalt”, ahogyan a rózsaszirmok a rózsa üres középpontját, ahogyan a szemhéj a hiányzó tekintetet, úgy takarja el a sírfelirat önnön auditív átfordítását, a költeményt, amely felülmúlná vagy kompenzálná alkotója távollétét. A rózsa motívumának Rilkénél köztudottan hangsúlyos szerep jut (például a kései *Les Roses* című ciklusban, vagy a *Neue Gedichte* második sorozatának egyik darabjában [„Wo ist zu diesem Innen / ein Aussen? Auf welches Weh / legt man solches Linnen?” – *Das Rosen-Innere*], illetve az – alcíme szerint [*Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop*] egyenesen síremléknek szánt – *Die Sonette an Orpheus*-ban is [„Rose, du thronende, denen im Altertume / warst du ein Kelch mit einfachem Rand. / Uns aber bist du die volle zahllose Blume, / der unerschöpfliche Gegenstand. / In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung / um einen Leib aus nichts als Glanz; / aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung / und die Verleugnung jedes Gewands.” – II/6.]), legtöbb esetben külső és belső felcserélhetőségének, pontosabban a belső, az elrejtett, a tartalmazott hiányának szimbólumaként. S ha a rózsaszirmok Rilke sírversében éppen a „benső” hiányát, pusztá felszín-voltukat nyilvánítják ki, ez aligha lehet másként a sírfelirat és a „dalok” viszonyában. A sírfelirat mint a dalok, a hangzás egyfajta inskripciója, megszünteti vagy eltörli e da-

lok fenomenalitását, „láthatóságát”, s így – paradox módon – ahhoz a felismeréshez juttat (s Rilke is talán éppen ezt ismerte fel), hogy a lírai hang leg-sajátabb médiumát testesíti meg. A költő hangja már mindig a síron túlról jön tehát, s éppen ezért „láthatatlan”, ami megmagyarázza, miért hiányzik Rilke szükségszerűen saját verseiből, egyben azt is beláthatóvá téve, hogy valójában a sírfelirat a költői hang és szubjektivitás legalapvetőbb paradigmája, melynek mintázata ott rejlik az olyan, jól ismert, ám mégis rejtélyes dilemmák mögött, amelyek legtöbbször a líra „műfajisége” vagy éppen a „lírai én” fogalmában jelentkeznek.

A „lírai én” fogalmát (és a körülötte zajló vitákat) például nyilvánvalóan az olyasfajta űr vagy hiány generálja, amely a rózsza csupa-felszín mélyén megbúvó lényeg ürességében tárulkodik fel Rilke versében. A líra legkülönbözőbb technikái, amelyek ezt a hiányt feldolgozzák, történetileg is tágas spektrumot képeznek a személytelen hermetizmustól a mozgósító beszédhelyzet performativitásán át a drámai monológig vagy a szerepversig, amely talán éppen azáltal leplezi a lírai hang hiányát, hogy annak eredetét magában a versszövegben reprezentálja.⁶ Egy, a Rilkéétől a lehető legtávolabb álló, általában a posztmodern előfutáraként számon tartott poétika képviselésében például Charles Olson művei vetettek számot evvel a lehetőséggel. Olson nevezetes, hatalmas verssorozata, a *Maximus*-versek főhőse egyenesen a versekben térben és időben végtelenné növelt város, Gloucester „térképével”, illetve az általa kínált geográfiai és kulturális repertoárból épül fel. *The Librarian* című versének nyitánya (ez a mű egyébként nem szerepel a *Maximus*-ciklusokban) ebben az összefüggésben rajzolja ki az „én” grammatikai és deiktikus létmódjának lehetőségeit és határait, az én hangja és „alakja” közötti összjátékot a maga valós összetettségében bemutatva. *Maximus* jellegzetes (s az egész *Maximus*-ciklus nyitányát felidéző) helymeghatározása („The landscape [the landscape!] again: Gloucester, / the shore one of me is [duplicates], and from which / [from offshore, I, Maximus] am removed, observe.”) oly módon bontja ki a *Maximus*-versekből is jól ismert beszélői öntanúsítás gesztusát („I, Maximus”), hogy az én és neve közötti különbségtételt – figyelemre méltóan papírizú kifejezéssel – a másolatok viszonyához hasonlítja.

A vers első részének következő szakaszaiban ez a kettősség látványosan szembesíti az én „emberi”, hús-vér, sőt részben biográfiailag is megformált referencialitását („I had been there before, with my wife and son”; „I found him intimate with my former wife” stb.) *Maximus* alakjának (irodalmi) megalkotottságával. A bolt, illetve a helyiség, amely először boltnak látszik, ahol a beszélő alak apját véli megpillantani (bár mint a „combinations [new mixtures] of old and known personages” egyikét), amint könyveket és egyéb iratokat árusít, az önnön másolataként megszólaló én újabb osztódásának lesz helyszíne, amely egyfelől az alkotó reális alakját és hőséneke fikcionalitását

(szövegszerűségét) különíti el („My thought was, as I looked in the window of his shop, / there should be materials here for Maximus [...]”), másfelől a kép implicit struktúrája szerint – a kirakatüvegbe tekintés mozzanatában – a két figurát mintegy tükrözve másolja egymásra. Ezt a képletet azonban alapvetően módosíthatják azok a folyamatos cserék vagy helyettesítések, amelyeken a versben fellépő alakok keresztülmennek. Először az apáról derül ki, hogy nem az, akinek látszott („I saw he was the young musician”), ugyanakkor ez a felismerés is felfogható az imént említett tükröződés kiterjesztéseként („there should be material here for Maximus, when, then, / I saw he was the young musician has been there [been before me]”), a vers első nagy egységének zárlatában pedig ez utóbbi alak egyszerre lép a szöveg „én-je” és annak apja helyébe („His previous appearance had been in my parents bedroom where I / found him intimate with my former wife: this boy / was now the Librarian of Gloucester, Massachusetts!”), s ekkor derül ki róla, hogy ugyanúgy könyvekkel van dolga, mint az apának, miközben a Maximus(-versek?) számára anyagot kereső „én” bizonyos értelemben maga is Maximus apjának – hiszen teremtményének – nevezhető. A különböző figurák felcserélhetőségét ezzel együtt a szöveg időbeli deiktikája is kiemeli (a „been [there] before [me]” gépies, ám a személyre-vonatkozathatóságot váltogató repetitivitásával). A három (négy?) alak helyettesítő körforgása a nyitányra is gondolva magával Gloucester városával is kibővül, s evvel együtt mindegyik alaknak köze van valamilyen módon Gloucester „irodalmához” is (könyvárusként, könyvtárosként, illetve íróként). A vers nyitánya tehát, igen rafinált módon, úgy jeleníti meg a lírai ént, mint amely egyszerre teremtmény és teremtett, egyszerre mutat vissza reális-biográfiai, illetve fikcionális „eredetre”, s amely megkettőződésében vagy megsokszorozódásában aligha teszi lehetővé ezen referenciális tartományok szétválasztását. Ha az *én* annyiban reális alakként is megjelenik, amennyiben önmagára mint Maximus alkotójára utal, akkor nyilvánvalóan tematizálja a valóságos és a „lírai” én differenciáját, ez a különbség ugyanakkor éppen arra figyelmeztet, hogy a lírai hang eredete a szöveg tropológiájában törlődik el vagy osztódik szét,⁷ lehetetlen né téve azt a határozott különbségtételt is, amelyre az ilyen jellegű poétikák épülnek, azaz a versben beszélő alak és a mögötte „rejlő” én elválasztását.

A „lírai én” fogalma magától értetődően veszi igénybe ezt a különbségtételt, némiképp feledésbe merült történeti eredete a német szellemtörténet diskurzusában éppen arról az erőfeszítésről tanúskodik, amely a „lírai” és a valóságos személyesség közötti ellentmondást igyekszik formalizálni. A terminus általános használata a legtöbb esetben elrejtje ezt a fogalomtörténeti kiindulópontot, amely sokkal összetettebb képet nyújt annál, mint hogy pusztán a valóságos költő személyének kiiktatására szólítson fel. Közismert, hogy a kifejezés a Gundolf révén a George-körhöz közel álló Margarete Susman *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* című, 1910-es munkájában jelenik

meg, szélesebb körben azonban Oskar Walzel Susmanra hivatkozó írásai nyomán terjed el,⁸ ahol elsősorban azt az átmenetet nevezi meg, amely a mű alkotójától az élményt hordozó vagy lehetővé tévő költői mű grammatikai személyessége felé mutat: sőt, a lírai szubjektivitás Walzelnél valójában teljesen független a személyességtől, az „én” a versben általános, visszatérő, s mint ilyen, más személyes névmások funkciójához (például a „mi”-éhez vagy az „ő”-éhez) áll közelebb.⁹ A „lírai én” grammatikai természete lényegében tehát pontosan azt a személyességet törli, amely létrehozta, ennyiben sokkal inkább személytelen, mint személyes. Karl Pestalozzi összefoglalása ugyanakkor arra emlékeztet, hogy Susman eredeti szóhasználatát elsősorban az individuális és a lírai én közötti kapcsolat problémája motiválta, amely – szintén a vers öntörvényűségéből kiindulva ugyan, de – a létrehozás folyamatát ugyanolyan jelentősnek tartja, mint a „lírai én” leválását. Ennek ellenére lényegében Susman fogalomhasználata is polémia az individuális és a versbéli én azonosításával szemben: számára a lírai én elsődlegesen „forma, amelyet a költő saját adott énjéből teremt”, s ez a művelet húzná meg a háttérrel valótlanság és műalkotás között is, mi több – Pestalozzi következtetése értelmében –, az így megalkotott „lírai én” (mint forma) lényegében magával a költeménnyel azonos, függetlenül attól – s ezt, mint látható volt, még az olyan, személytelen költemények is alátámaszthatják a maguk paradox struktúrájában, mint Rilke sírverse –, hogy első személyben íródott-e vagy sem.¹⁰ A vers maga tehát az én „formája”, s mint ilyen, átfogóbb, mélyebb érvényű, mint az individuális én sorsa.

Susman ellentétpárjai ezt a különbözőséget fejtik ki: az „individuális én” oldalára rendezett valósággal, adottsággal, tartalmisággal, individualitással és empiriával szemben a „lírai én” oldalán a költészet, a megalkotottság, a forma, az általánosság és a mítosz sorakoznak, a valóságos én létmódját a véletlen, az idő és a „Werden”, a lírai ént az összefüggés, az állandóság és a „Sein” határozzák meg.¹¹ Az ellentétpárok a legeggyértelműbben azt közvetítik, hogy – a mai fogalomhasználat számára némileg meglepő módon – az esetlegesség és a képlékenység inkább az empirikus, mintsem a lírai én attribútumai, hiszen inkább a költőről mint valós személyről mondható el, hogy formátlan és véges, létében véletlenszerű. A dolog ugyanakkor mégis úgy áll, hogy ez az esetleges „anyag” (az empirikus én élete, „sorsa”) az, amiből vagy amire – az organiztikus szellemtörténeti képlet értelmében – a forma építkezik, s ami – a művészet törvényei szerint – általános érvényhez, állandósághoz jut. Susman igen figyelemreméltó, itt azonban nem részletezhető történeti magyarázata szerint¹² a különbség empirikus és lírai én között a líra alapvető kondíciójának nevezhető, s az, hogy a kettő felcserélhetőségének illúziója Goethe korában megjelenhetett, azzal magyarázható, hogy azok a mítoszi vagy vallási tartalmak, amelyek azelőtt a líra tematikáját meghatározták, ekkorra individualizálódtak, illetve feloldódtak s a modern értelem-

ben vett költő kénytelen volt maga újraalkotni ezeket a tartalmakat, abból, ami rendelkezésére állt: ezt az „anyagot” pedig nem kínálhatta más, mint saját élete, valahogy úgy, ahogyan a könyvek s egyéb irományok Maximus számára Olson költészetében. Ez a fejlemény vezetett volna tehát ahhoz a téves képzethez, mely szerint a költemény egy individuum megnyilatkozása volna s amelyet éppen a „lírai én” modern fogalma segíthet eloszlatni.

Figyelemre méltó lehet mindezek során, hogy a „lírai ént” meghatározó áthelyeződés, az élet „formává” alakulása, irodalmi művek esetében aligha függetleníthető az „élet” írássá válásától, szövegeződésétől, s aligha volna túl merész lépés arra következtetni, hogy a „lírai én” fogalmában koncipiált (vagy – mint Susmannál – visszanyert) differencia vélhetőleg nem független ettől a folyamattól, vagyis – s erről tanúskodik Rilke sírverse – az individualitás írásos rögzítésétől. A „lírai én” ezen koncepciója Walzelnál olyan irányban helyeződött át vagy kristályosodott ki, amely – a névmások implicit felcserélhetőségével a szöveget megszólaltató hang implicit felcserélhetőségét sugallva – a versbeli én törölt szubjektivitását vagy ürességét a befogadói hangkölcsonzés instanciájává teszi.¹³ A „lírai én” ezzel valójában az identifikáció vagy – még pontosabban – az identitás alakzataként fogható fel a szövegben,¹⁴ s ezzel sokkal inkább a lehetséges olvasói „énben” realizálódhatna, mintsem az empirikus énben, a költő alakjában. Az olvasói én és a „lírai” én imitatív mintájú interakciója vagy konkretizációja azonban, a legkülönbözőbb okokból, aligha nevezhető teljesnek, a szubjektivitás „üres” helyének betöltése valójában egy illúzió elfogadását lehetővé tévő olvasói szerződés lehet csupán: a szöveg ugyanis, nyilvánvalóan, eleve adott, s mint a lírai én voltaképpen „formája”, nem eshet egybe egy másik, partikuláris individuum valóságos énjével,¹⁵ átsajátítása tehát annak felfüggesztését venné igénybe, nem téve lehetővé ugyanakkor azt a – Susmannál megfogalmazott – alkotói folyamatot sem, amelynek során az individuális én mint „anyag” a lírai én „formájának” elsődleges vagy akár – bizonyos esetekben – kizárólagos szelekciós tartományát képezi. Nemcsak arról van szó természetesen – bár ez sem igazán cáfolható –, hogy a vers létrehozójának nagyobb szabadsága van a lírai énnel való azonosulás lehetőségét tekintve, mint a befogadónak (akit a vers empirikus énjétől pusztán az különböztet meg, hogy rögzített, kész szöveggel szembesül), sokkal inkább az látszik itt lényegesnek, hogy a versolvasás számára – éppen a vers alkotójának kettős távolléte miatt (akit egyrészt a „lírai én” töröl, s aki – másrészt – a versolvasás normális kondícióiban sem jut szerephez) – pontosan az a differencia nem áll rendelkezésre, amelyre Susman és Walzel a lírai én fogalmát alapozták.

Meglehetősen dogmatikusnak tűnik innen nézve a modern irodalmi rendszerek azon általános elve, amely a költő alakjára tett hivatkozásokat az „intencionalitás téveszméjeként” utasítja el, amennyiben ez csak egy olyan külső referencia révén állapítható meg (az individuális én referenciája révén),

amely nem áll rendelkezésre. Ez persze – másfelől – nem helyezi vissza jogai-
ba az olyan olvasást sem, amely életrajzi vagy egyéb adatokra hivatkozva
igyekszik visszanyerni vagy feltárni a valóságos ént a „lírai énben”: formali-
zálva ezt a folyamatot ugyanis ebben az esetben vagy a valóságos én íródik
be vagy textualizálódik a lírai énben mint formában s veszíti így el referen-
ciális státusát, vagy – megfordítva – a lírai szöveg beszüremkedése s így az
én formájának üressége vagy meghatározatlansága hat vissza bomlasztóan a
biográfiai én látszólag biztos referencialitására. Nem feledhető ugyanis, hogy
az individuális énről nem a „lírai én” informál, hanem olyan – bárha eseten-
ként csupán látens – szövegek, amelyek a szubjektivitás rögzítésének eltérő
technikáival és eltérő intézményei szerint működnek.

A XX. század magyar líratörténetében minden bizonnyal József Attila köl-
tészeti és recepciótörténetében azonosítható ennek a problematikának a
paradigmája. A József Attila-„kultusz” genealógiáját feltáró munkájában
Tverdota György a biográfiai és a lírai én egymásba fonódásának helyét írja
körül ezzel a fogalommal (valójában persze aligha lehet helyről beszélni eb-
ben az esetben, hiszen éppen az elkülöníthetőnek vélt tartományok oldódnak
fel egymásban): a kultusz kutatás szempontjából mindez úgy fogalmazódik
meg, hogy az empirikus én maga drámai szereplővé válik egy vagy több bio-
gráfiai narratívában.¹⁶ E folyamat másik iránya, voltaképpen tükörképe ab-
ban ragadható meg, hogy az életrajzi én alakjának helyreállítása maga is
igénybe veszi a „lírai én” szövegét, József Attila esetében ennek legszemléle-
tesebb példáját a vasút motivikájának kiemelt szerepe nyújtja az életműben,¹⁷
amelynek szövedéke például a költő halálának körülményei körüli, máig új-
ra meg újra fellángoló viták során sok esetben mintegy visszahatólag lényeg-
gült olyasfajta, az individuális ént rögzítő dokumentummá, amely felfüg-
geszti a „lírai én” formájának törvényeit. Köztudott, hogy a József Attila-
értelmezéstörténetben különösen a legutolsó, leltár- vagy „létösszegző” ver-
sekként interpretált költemények megértésében jutott kiemelt szerep a költői
életút és a költői mű között feltételezett párhuzamnak.

Ezek a különös kategóriák nem utolsósorban annak köszönhetik hatékonysá-
gukat, hogy a kései versek „kései” volta az individuális én halálának tud-
ható be, ami azonban – bármiféle tragikus szükségszerűség ellenére – aligha
fogható fel másként, mint olyan véletlenszerű vagy esetleges, ugyanakkor
(vagy éppen ezért) nagyon is materiális eseménynek, amely minden költő
minden kései – esetleg töredékesen maradt, esetleg cím nélküli, a halált eset-
leg nem tematizáló, netán meg sem írt – költeményében jelen van, valami-
féle láthatatlan jelként, amely – mint minden biográfiai összefüggés – töredé-
kessé vagy véletlenszerűvé teszi azt, ami a „lírai én” fogalmában befejezett-
ként és állandóként mutatkozik meg. Az individuális én – pusztán léte okán,
még ha nem olyan látványosan is, mint hiánya vagy halála révén – valami-
lyen módon jelen van a költeményben, amit az a prózai tény támaszthat alá,

hogy – bizonyos értelemben – minden szöveg véletlenszerű s ennyiben esztétikailag nem totalizálható (s talán éppen erről beszélt József Attila a Cobden Szövetségben¹⁸), ez a jelenlét azonban csak negatív fogalmakban ragadható meg, hasonlóan ahhoz, ahogyan de Man értekezik Shelley utolsó, töredékben maradt költeményéről.¹⁹ A kései József Attila-versek értelmezésének olyan formációi, mint a „vers vége – élet vége” párhuzam vagy a „létár” sokféleképpen kiaknázott fogalmai²⁰ éppen ezt a véletlenszerű jelenlétet (amely talán sokkal inkább hiány) intencionalizálják, ezzel pontosan azt a folyamatot leképezve, amelynek során az életút esetlegességei a „lírai én” törvényszerű összefüggéseiben oldódnak fel, s amely valójában minden olvasóban végbemegy: a „kultusz” tehát, ha van ilyen, csupáncsak ideologikus módon ismétli meg azt a mozgást, amely – József Attila utolsó verseinek példája szerint – a „lírai ént” vetíti vagy vési rá az életrajzi alakra s amely egyben az életrajzi én textualizálását is implikálja. Nyilvánvaló, hogy a költő halálának okai és körülményei felőli bizonytalanságot nem utolsósorban az „én” ezen textualizálása generálja, sőt teszi egyáltalán lehetővé. Azt is látni kell ugyanakkor, hogy ez a folyamat – az olvasás kényszerétől teljesen függetlenül – arra is emlékeztet, hogy a biográfiai én esetlegessége maga is textuális természetű, amit a továbbiakban talán lesz mód alátámasztani.

A József Attila-szakirodalomban egyetlen olyan, nagyszabású kísérlet ismert, amely, implicit módon, számot vet ezzel a problémával, s ez Németh G. Béla tanulmányaiban található, amelyek éppen József Attila kései költészetének jelentőségét alapozták meg, meghatározó módon újrendezve az életmű kanonikus arányait. Mint ismeretes, Németh nevezetes szövegmagyarázatai a *[Talán eltűnök hirtelen...]* és más versek példáján éppen a „közvetlen életrajzosságra” alapuló verstípusokkal szemben jelölték ki a „létösszegző” költészet paradigmáját, amelyet az tüntet ki, hogy „nem a mulandóság e versek tárgya, hanem ellenkezőleg, az: tudott-e az ember a mulandósággal szembeállítani valamit, tudta-e életét *önértelmű* egészé alkotni, része volt-e csak az egyetemes létezésnek, vagy egybefogója is, beteljesült-e végességéből valami értékes, értelmes egészé a lét végtelenéből”. Az életrajzi én tragikus sorsát ebben az értelemben éppen a „lírai én” olyan képlete múlja felül, amely – mint a végtelenben létrehívott „*önértelmű* egész”, szemben az empirikus lét végességével – sok tekintetben emlékeztet a Susman-féle koncepcióra. Mint látható, a „létösszegző” vers fogalma oly módon fenomenalizálja a biográfiai és a lírai én közötti differenciát jelző törést, hogy e differenciát a lírai énben létesíti újra (azaz a versszövegben, amelynek poétikája itt éppen az „életrajzosság” negációjára alapul) s látja el immár pozitív tartalommal. Amikor Németh arról ír, hogy „a költő sorsának ismerete” ezeknél a verseknél nem része „az esztétikai előkészítettségnek”, még akkor sem, ha maga is elismeri, hogy „az életút kölcsönzi anyagát, mozzanatait, de tárgyát, alakját, szerkezetét nem”,²¹ akkor lényegében azt láttatja be, hogy a

– hiányzó vagy törölt – életrajzi én éppen hiánya révén járul hozzá ahhoz a konstrukcióhoz, amely aztán a „lírai én” felépülését és értelmezhetőségét (olvashatóságát) lehetővé teszi. Ezzel azonban egyben a biográfiai én is olvashatóvá válik, amennyiben az egyéni sorsból alkotott „törvényt” a költő éppen „a saját sorsán látta igazolva”.²² A „létösszegző” vers paradigmája tehát egy olyan, látens (és lényegében hermeneutikai) cirkularitásra alapul, amely a biográfiai és a lírai én közötti törés, illetve az így felnyíló űr kettős áthidalásának hatékony mintáját nyújtja.²³

Persze, a József Attila-recepció visszatérően számot vet (számot vetni kényszerül) a biográfiai én olyan megnyilvánulásaival, amelyek pozitívabb – hiszen közvetlenül szövegszerű – létmódhoz jutottak. Az egyik legprovokatívabb értelmezői feladatot ebből a szempontból József Attila azon, műfajiságukat tekintve is szüntelenül vitatott, körtörténeti dokumentumként is olvasható szövegei kínálják, mint a *Szabad-ötletek jegyzéke*, amely – a neki tulajdonított automatikus lejegyzési technika révén – a valóságos szubjektum szövegeződésének paradigmáját képezve felbecsülhetetlen értékű hozzájárulást jelenthet a József Attila-i „én” olvashatóvá tételéhez. Az az annak idején indulatos vitákat kiváltó, módszertanilag is rendkívül érdekes munka, amely József Attila betegségének történetét már alcíme szerint is „sors és vers” összefüggései szerint igyekezett újraértékelni, három alapvető autobiográfiai típust (a *Curriculum vitae*-t, a *Szabad-ötletek*...-et és a kései leltár-verseket reprezentáló [*Karóval jöttél*...]-t) összevetve éppen arra figyelmeztetett, hogy a „versekben található önéletrajz” avval a – műfajából adódó határátlépésben rejülő – lehetőséggel él, hogy – szemben a másik két típussal – a halált is magába foglalja,²⁴ s lényegében ezekből a versekből olvasható vissza a biográfiai szubjektum más típusú leképeződéseibe az öngyilkosság sorsszerűsége, mintegy tehát megfordítva az életút irányát, amit egyébként a „létösszegző” versmodellt meghatározó időszembesítés mozzanata is feltételez Németh G. Bélánál.²⁵ (Miként az is tanulságosnak mondható ebből a szempontból, hogy Bak Róbert patográfiái több esetben lényegében versértelmezésekben nyilvánulnak meg.²⁶)

Teljesen formálisan tekintve erre az interpretációs alakzatra, nyilvánvalóan itt is a biográfiai én olvashatóvá válásáról lehet beszélni, ami a figyelmet természetesen – s ezt a recepció végtelenül ismétlődő gesztusai is bizonyíthatják – újra és újra a *Szabad-ötletek*...-re mint szövegre irányítja. Az éles szemű olvasónak azonban nyilván nem kerülnek el a figyelmét e szöveg azon helyei (például: „nincs igazság / mit értsz igazság alatt / nincs igazság még ez sem az”²⁷), amelyek önreflexív gesztusaikban éppen ennek a visszaolvashatóságnak azon referenciáit bizonytalaníthatják el, amelyek abban a nevezetes fordulatban összegződnek, mely szerint „a verseim nem én vagyok: az vagyok én, amit itt írok”.²⁸ A *Szabad-ötletek*... olvashatósága vagy olvashatatlansága ebből a szempontból a lírai én olvashatóságának lehetőségét bizonytalanítja

el, s ez grammatikai vagy referenciális szükségszerűségnek nevezhető, amennyiben, mint szöveg, aligha rendelkezhet önnön igazságértéke felől – éppen ezt tematizálják, mintegy mise en abyme-szerűen az említett ön-reflexív passzusok. Ha a lírai én önéletrajza (vagy az én lírai önéletrajza) – amely az élet befejezettségének, teljességének illúzióját nyújtja – valóban olvassa az én „szövegét”, akkor ez a szöveg alighanem önnön olvashatatlanságával hathat vissza a „lírai én” konstrukciójára.

A „lírai én” létrejöttének folyamatáról beszámoló ritka dokumentumok egyikeként éppen a *Szabad-ötletek...* azon részletét szokás emlegetni, amely a *Ritkás erdő alatt* című vers keletkezésére vonatkozik,²⁹ felhasználva ily módon az individuális éntől a lírai énhez vezető átmenet nyomon követésének lehetőségét. Szinte szimbolikusan nevezhető ugyanakkor, hogy ez egy olyan vers megértéséhez szabhat irányt, amelyben – grammatikailag – nincs nyoma a szubjektivitásnak. A vers képvilágának („Ritkás erdő alatt a langy tó”, „lukba búvik piros bogárka”, „odvas dorong, a végén gomba”, „teltkeblű öreg hordó”, „puha moha”, „Lebeg a hosszú szél lebontva / [...] / fodraiból a levelet / fésűli zümmögő fésű”, „s a köd szoptatós melle buggyan / a rancos szoknyájú hegyek közt, –”) valóban a tájképek és a női fejek, illetve a szexualitás különböző képzeteinek egymásra másolódásában rejlik a megfejtése, sőt ehhez talán még a *Szabad-ötletek...* magyarázatát sem kell igénybe venni. A vers értelmezői által megfejtethetetlennek ítélt zárlatát („[...] Egy ember ült a porban / s eltűnt a kifeslő jegyek közt.”) a *Szabad-ötletek...* intertextusa révén egyedül avval a körülménnyel lehetne kapcsolatba hozni, melynek értelmében a versben grammatikailag jelenidejűként megnyilvánuló, a deiktikus betétekben azonban a múltba irányított – s a zárlatban önfelszámoló módon, hiszen (a szöveg visszatérő képi mozzanatához csatlakozva) eltűnésében színre léptetett embertől részint elkülönített – álomképről volna szó, amely egyfelől az „ember” jelentését határolhatja be a szövegben, ez viszont másfelől (feltételezve az álomban „eltűnő” vagy alámerülő „emberi” – a tudat? – referenciáját) éppen a biográfiai én közvetlen szövegesülésének képzetét érvénytelenítené a *Szabad-ötletek...*-ben, amennyiben a versszöveg ily módon az „emberi” hiányát teheti abban láthatóvá.³⁰ Ez a keresztező, kölcsönös negációként is felfogható mozgás a két szöveg között az „emberi” attribútumába írja be a lírai és az empirikus én közötti szakadást, amivel ismét a „létösszegző” vers fogalmában érzékelt séma áll elő, igaz, fordított alakban: az „én” szövegében rejlő törést a lírai én hiánya világítja meg, s ez ezúttal is egyfajta rekuperatív cirkularitásként hidalható át. Köztudott, hogy Gyömrői Edit visszaemlékezésében határozottan cáfolta, hogy terápiás célból íratva volna a költővel az ominózus feljegyzéseket,³¹ mint ahogy az is, hogy Freud maga is kételkedett az ilyen jellegű iratok hatékonyságában, hiszen – amint azt legutóbb Friedrich A. Kittler Freud-kommentárjai megvilágították³² – az „én” vagy a „psziché” lejegyződéseként felfogott szöveg éppen ezen státusa

miatt nem tekinthető olyan fordításnak, illetve hermeneutikai produktumnak, amely valamely tőle független entitás (legyen az a tudat vagy a tudattalan) „értelmeként” vagy jelentéseként volna felfogható. Ha az „én” maga szöveg, akkor nem olvasható az „én” értelmeként vagy jelentéseként, éppen az ilyesfajta megkettőzés bizonyul lehetetlennek az én „formájának” és tartalmának egyazon rendszerbe való foglaltsága okán, egyszerűbben fogalmazva az, hogy az „én” az „én” értelmével essék egybe. A „biográfiai” és a „lírai” én közötti cirkuláció éppen az őket elhatároló differenciát ülteti át mindkét entitásba, miközben ennek a különbségnek az áthidalását valósítja meg.

Az empirikus én közvetlen lejegyzettségének másik, igazán kézenfekvő paradigmája a név. József Attila költői műve azok közé tartozik, amelyekben a szerzői név maga is megjelenik a versek szövegében, sőt két – korai – költeménye is a *József Attila* címet viseli. Ezek közül az 1927-ben írott vers (*Vidám és jó volt...*) poétikailag talán kevesebb érdeklődésre tarthat igényt, ugyanakkor az itt tárgyalt tematika több kulcsfontosságú momentumához is kapcsolódik. „Korai” vershez képest szokatlanul leltár-versnek is tekinthető, amely a közösséghez fordulást inszenírozó, vigasztaló zárósról („no de hát ne búsuljatok.”) tanúsága szerint a halált is magába foglaló életrajz sémájára építkezik, ugyanakkor olvasható egyfajta sírfeliratként is. A Rilke-versből ismert problematika lép elő tehát itt is: a szerzői név és a cím egyezése lehet az empirikus és a lírai én egymásba ütközésének „helye”, ami – jóval egyszerűbb formában – úgy valósul meg, hogy a lírai én grammatikailag csak az egyes szám első személyű megszólalás végrehajtójaként, azaz a hang lehetőségeként jelenik meg, s mint ilyen, az empirikus én „sírfeliratának” ad hangot. A lírai én „halhatatlansága” éppen a hang lehetőségében valósul meg, sőt a lírai én itt nem más, mint puszta hang, még inkább azonban a hang inskripciója, maga az írás, amely azonban – mint sírvers – az empirikus én emlékét rögzíti vagy hordozza. Megejtően egyszerű formában jelentkezik itt tehát a lírai szubjektivitás alapképlete: mindaz, amit ez a szöveg József Attiláról rögzít, a lírai én „távollétét” erősíti meg vagy jegyzi fel, amely másfelől azonban – mint a hang bevésése a feliratba – az empirikus én szükség-szerű távollétét vagy némaságát, végességét implikálja.

A – poétikailag jóval érdekesebb – másik *József Attila*-vers ([*József Attila, hidd el...*] – 1925) éppen a grammatikai személy váltogatásának, megsokszorozásának vagy elbizonytalanításának technikáit aknázza ki. A jelen kérdés-feltevés számára legrelevánsabb két hely a szövegben egyaránt az én identitásának paradox kimondásaként értelmezhető. Az emlékezetes versnyitány („*József Attila, hidd el, hogy nagyon szeretlek, ezt még anyámtól örököltem, áldott jó asszony volt, látod, a világra hozott*”) megszólító formulája az ön-megszólítás egy olyan változatát valósítja meg azáltal, hogy a szerzői névhez fordul, amely – a másik *József Attila*-vershez hasonlóan – eltávolítja a nevet a

lírai hangtól, ám – párdarabjával teljes ellentétben – az aposztrophé, vagyis egy fiktív prozopopeia révén a névnek hangot is kölcsönöz, amelyet a szöveg többértelmű grammatikai struktúrája egyszerre azonosít és távolít el a lírai én szólásától, mintegy a névmások, én és te cserélhetősége, illetve a bővítmények hiánya (például a „világra hozott” jelöletlen tárgya) révén implikálva a megszólított József Attila megszólalását a szövegben. Ugyanez az oszcilláció figyelhető meg a lírai én szólama és az „Önmagunkhoz” kifejezés között a vers közepén („Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos”), amely – ismét a személyesség grammatikai jelölésének többértékűsége miatt – teljesen eltérő olvasatokat hív létre: értelmezhető úgy is, mint az én másságának kinyilvánítása (vagyis „Önmagunk” a többes számban megszólítottak tulajdona), de akár ennek gyökeres ellentétéként is (miszerint a megszólítottak mindegyike rendelkezik – bizonyosan – „Önmagunkkal”), sőt a mondat úgy is hangsúlyozható, hogy az „Önmagunk” hiányával sújtott beszélő és az avval rendelkező megszólítottak különbségére utaljon. Belegondolva abba, hogy az empirikus én nevének kimondásával elsődlegesen „Önmagát” mondja ki, sőt „Önmagunk” egyik legnyilvánvalóbb realizálódása nem más, mint a név, aligha lehet kétséges, hogy ez az eldönthetetlenség a névvel való rendelkezésre, a név birtoklására is vonatkoztatható. Ebből viszont az itt nyomon követett differencia szempontjából az következik, hogy a hang mellett a címben rögzített név is osztódik a „lírai” és az empirikus, szerzői „én” között, s ez az osztódás az egymást kizáró olvasatok mintázata szerint valósul meg: ennyiben tehát a tulajdonnév is felsorakozik azon irreális hely metaforái közé, ahol az empirikus és a lírai én közötti átmenet vagy osztódás – mintegy tanúk nélkül – végbe megy.

A lírai és az empirikus én közötti, legnyilvánvalóbb differenciák egyike abban ragadható meg, hogy a lírai énnel nincsen (hacsaknem szöveg-) teste. Az empirikus én és világa (mint azt az ún. keletkezéstörténeti adatok vagy adalékok fogalma jelezheti) mégis megjelenik valamilyen módon a lírai szövegben, még ha csak a valóságos testi-anyagi lét képeként, egészen pontosan képleírásaként is. A József Attila-kultusz egyik közismert jellegzetessége a fényképek fontos interpretatív szerepe, sőt – miként *A Dunánál* nevezetes nyitányát („A rakodópart alsó kövén ültem, / néztem, hogy úszik el a dinynehéj.”) „lefényképező” portré esetében – maga a lírai én vagy a lírai szöveg is működhet egyfajta képaláírásként, ami felfogható az empirikus én egyik leghatékonyabb rögzítési technikájának textualizálásaként.³³ Köztudott, hogy a fényképes rögzítésnek, amelynek Roland Barthes szerint nem a referencialitás helyreállításában, mint inkább a „volt” bizonyosságának megállapításában rejlik a teljesítménye,³⁴ az *Eszmélet* rejtélyes zárlatának („s én állok minden fülke-fényben, / és könyöklök és hallgatok.”) értelmezésében is kiemelt szerep jutott. Mint ismeretes, a vers egyik legavatottabb értel-

mezője, Szuromi Lajos oly módon szállt vitába az olyan interpretációkkal, amelyek szerint ebben a képben a lírai én akár az iramló vasúti kocsikban is, de legalábbis megosztott szubjektumként lokalizálható, hogy lefényképezte azt a látványt, amely e képleírás feltételezett alapja lehetett:³⁵ „Az utcai fronttal ellentétes irányba nyíló egyetlen ablak [...] széles falmélyedést zár, amelyből kitekintve a vasúti sínek nem látszanak. E sínek (ma töltésen, régen az úttal egy szinten) az ablakból futó tekintettel teljesen párhuzamosak. Ha azonban az ablakhoz állva, kikönyökölve balra tekintünk, ma is látszanak a sínek, az iramló vonatok.”³⁶ A szoba másik ismert – igaz, az *Eszmélet* zárlatáról nem beszélő – leírása, József Joláné azonban – mint szigorúan szó szerint olvasott szöveg – nem egészen támasztja alá ezt a megfigyelt, legalábbis annak referencialitását („Az ablak a tetőbe vágott mélyedésből világít. Ha kinéz rajta az ember, látja az eget, jobbra balra a tető paláit és peremén az esőcsatornában rothadó faleveleket.”³⁷).

Minthogy a fénykép éppen azt a helyet nem tartalmazza, ahonnan készítették, a kétféle leírás, de maga a fotó sem tekinthető teljes érvényű referencialis biztosítéknak Szuromi argumentációjában, sőt annak másik eleme, miszerint a vonat ablakából csak a fulke tükröződő fényeknek vagy – nyitott ablaknál, „kikönyökölve” – a sötétség tagolatlan látványáról lehetne beszélni, szintén hiányos, amennyiben nem számol például avval az eshetőséggel, hogy a vasút mentén este kivilágított házak ablakai is sorakozhatnának – az iramló vonatból nézve akár a fel-felvillanó fulke-fények moziaként. Akárhogy is, annyi nyilvánvaló, hogy ez a szélsőségesen dokumentatív képértelmezés csak azt képes megerősíteni, amit feltételez: az, hogy Szuromi csak az egyik lehetséges helyről hajtotta végre a próbát, ott viszont ki is könyökölt fényképezőgéppel, valójában azt dokumentálja, hogy a látvány szemlélőjét, a lírai ént imitálta, vagyis verset olvasott, ám – éppen ezért – kénytelen volt törölni a kép eltérő olvashatóságát. A lírai ént egyértelműen a Korong utcai ablakba helyezte, ami nyilvánvalóan biográfiai okokból is kézenfekvő. Nyilvánvalóan ezt diktálja azonban az *Eszmélet* XII. szakaszának kontextusa is, legalábbis első pillantásra, hiszen az első két sor („Vasútnál lakom. Erre sok / vonat jön-megy és el-elnézem”) az ént egyértelműen a vasúton „kívül” jeleníti meg. Csakhogy a versszöveg mint referencialis bizonyíték legalább olyan megbízhatatlan, mint a fénykép. A szöveghez legszorosabban tapadva s a lehető legszószerintibb olvasatot végrehajtva – s ez minden filológia implicit törvénye – aligha vonhatók kétségbe az olyan értelmezések, amelyek, mint például Várady Szabolcsé („ha szigorúan vesszük a kép logikáját, akkor a vers alanya nem is a nappalokra figyel, hanem a kivilágított nappalok fulke-fényében az örök éjt szemléli”³⁸), kimondatlanul is arra figyelmeztetnek, hogy a 3–4. sorokban („hogy’ szállnak fényes ablakok a lengedező szösz-sötétben.”) rögzített látvány egy vonat ablakából nézve éppen hogy tükrözi a ház ablakából kikönyöklő elé táruló panorámát, s így

módon lényegében irreleváns, hogy a szemlélő a vonatból vagy a házból figyel, illetve – s ez feltételezhető például Beney Zsuzsa megfektetésében³⁹ – a tükröződés implicit kliséje révén maga a szemlélődő is részese lesz a képnek („s én állok minden fülke-fényben,”): a két nézőpont a szövegben, az olvasásban másolódik egymásra. A „lírai én” – szemben az empirikus énről feltételezettekkel – annak a képnek is része vagy legalábbis része lehet, amelyet Szuromi fényképe nem rögzíthetett, hiszen az empirikus én távolléte miatt nem tükröződik sehol, a lírai én teste pedig aligha látható.

Sokkal inkább nevezhető olvashatónak vagy reprezentáltnak, s különösen érdekes lehet ez az összefüggés József Attilánál, aki Vágó Márta szerint⁴⁰ nagy jelentőséget tulajdonított a fényképezkedésnek, s akinek arcképe – a visszaemlékezések tanúsága szerint⁴¹ – minden irodalomtörténeti fejtegetést megelőzően tette lehetővé például a Petőfivel való poétai rokonság megállapítását. Innen nézve is igen jelentésszerű József Attila (elsősorban kései) költészetének az a sajátossága, hogy – szöges ellentétben a tárgyi világ antropomorfizálásának technikáival⁴² – a lírai én reprezentált teste (ami felfogható egyfajta szavakból vagy jelentésből készült ruhának) leggyakrabban – eltekintve a narratív jellegű, múlt idejű vershelyzetektől – mozdulatlanul, képpé vagy inkább fényképpé dermedve „jelenik meg”. A költő olvasható alakja tehát nemcsak a – versszövegek mint képaláírások által értelemmel felruházott – fotókon, hanem magukban a versekben is rögzül, nyilván azzal a – nem elhanyagolható – különbséggel, hogy, ellentétben a fényképpel, amely maga Barthes szerint láthatatlan,⁴³ a versszöveg mint médium világosabban jelzi saját közbejöttét. József Attila verseiben az én testét feltűnő gyakorisággal, sőt talán leggyakrabban – első pillantásra meglepő módon – a haj (például *Az Édesanyjának, Mióta elmentél, Mondd, mit érlel..., Bánat*), illetve egyéb testszőrzetek reprezentálják (például *Kedvesem* [„Régóta várt mellem bozontos rengetegje”), *Reménytelenül* [„Kard éle csillan: a hajam – / Bajszom mint telt hernyó terül / elillant ízű számra szét.”]), 1923-as *Önarcképét* is ezzel a jeggyel nyitja („Dacos, vad erdő sűrű nagy hajam.”). Az, hogy több esetben hulló vagy ritkuló hajatról van szó ezekben a versekben, (tekintettel a haj elvesztésének kulturális és pszichoanalitikus szimbolikájára⁴⁴) tanulságosan illeszkedik József Attila biográfiai alakjának egyik feltételezett összetevőjéhez, másfelől szembeötlő, hogy a költő alakját felidéző visszaemlékezések szövegeiben is a test ezen elemei térnek vissza leggyakrabban.⁴⁵ Ebben az összefüggésben azonban sokkal inkább az a sajátosság munkálhat, hogy a hajzat vagy a bajusz az emberi testnek alighanem azon alkotóelemei közé tartoznak, amelyek a nyelv útján viszonylagos referenciális megbízhatósággal rögzíthetők, ellentétben például a – bonyolultabb „fordítást” igénylő – arcki-fejezéssel, amely köztudottan megtévesztő is lehet.

Talán nem független ettől az sem, hogy ezzel egyúttal az arc azon alkotóelemei kerülnek előtérbe, amelyek talán a legkevésbé inherens összetevői a

személyiségnek (amennyiben bármikor megváltoztathatók), ugyanakkor (szintén a megváltoztathatóság okán) a legmeghatározóbbak közé tartoznak egy arc megjelenését tekintve. Régi fényképek nézegetésekor például legtöbbször a hajviselet változásai, a szakáll vagy a bajusz megléte vagy hiánya az, ami az ábrázolt arcon talán a legfeltűnőbb és ami egyszerre a „volt” bizonyosságát, illetve az idő múlását (a kép múlthoz kötöttségét) is jelöli.⁴⁶ Mindaz tehát, ami a fényképen rögzített valóság leginkább külsődleges és leginkább felszíni eleme. Az, hogy ezek az elemek – úgy is lehetne fogalmazni, hogy az én kontúrjai az én helyett – rögzülnek visszatérően az én fényképéként a versekben, a fotográfia azon kettősségére figyelmeztethet, amely Barthes szerint a rögzítésben implikált bizonyosság és a felidézés képtelenségeként megnyilvánuló felejtés együttes fellépésében valósul meg (mi más tenné szükségessé az albumok és a – jó ideje immár gépesített – dátumozás mnemotechnikai eszközeit?) s ami Barthes-ot ahhoz a felismeréshez juttatja, hogy „egy fotó alapján véve akárkire hasonlíthat, kivéve azt, akit ábrázol”.⁴⁷

A fénykép ugyanis, miközben – bizonyos értelemben – a referencia egyetlen lehetőségét biztosítja, egyben mindörökké ki is szakítja tárgyát az időből és mindazon összefüggések közül, amelyek mentén az felidézhető volna az emlékezet számára. A (fény)képes rögzítés mindörökké megvonja a pillanatot, a „jelent” attól, amit ábrázol, de ami csakis így lehet mégis – utólagosan – jelen.⁴⁸ S talán éppen ez a képlet fejezi ki a legpontosabban az „én” jelenlétét a versben is: az empirikus én a „lírai én” formájában törlődik abból a szövegből, amely rögzíti, nyoma vagy (fény)képe éppen ezért nem rendelkezhet – hacsaknem üres – referenciával, s valójában olvashatatlan marad. Éppen ebben az olvashatatlanságban nyilvánul meg a lírai szubjektivitás múltkaraktere, legalábbis abban az értelemben, hogy az én a versben már mindig az én utólagosságát vagy eredet nélküli másolatát és – akárcsak a fotó esetében – (textuális) sokszorozhatóságát jelenti: a kép fogalmánál maradvá aligha ismerhető félre, hogy az ilyen másolat valójában olvasott kép, amely tulajdonságot Walter Benjamin a „dialektikus kép” számára tartotta fenn. A „dialektikus kép” Benjamin számára éppen az a hely, ahol a történeti, valóságos múlt olvashatóvá válik, ennek azonban éppen az a feltétele, hogy a kép mint olvasott kép csak az „olvashatóság Mostjában” lesz hozzáférhető, s csupán azáltal, hogy nem fejezi ki valamely múlthoz való hozzátartozását.⁴⁹ Az olvasott kép csakis azért olvasható, mert törli vagy megsemmisíti az eredetit, amely pusztán önnön másolataként, citátumként, azaz szöveggként nyilvánulhat meg.⁵⁰ Ez a nem-organikus minta adhat számot arról a mozgásról is, amelyet – félrevezető módon – az irodalmi művek keletkezéseként szokás antropomorfizálni, mint ahogy csak ez nyújthat magyarázatot arra, hogy a líra elmélete miért alapozza újra meg újra egy olyan fogalomra a legitimitását, amely ismételten önnön ürességét nyilvánítja ki.

1 Ezt bontakoztatja ki a *Neue Gedichte* záródarabja, a *Die Rosenschale* is, ahol a sírvers központi tematikájának egyik legkifejtettebb variációja található: „Und dann wie dies: dass ein Gefühl entsteht, / weil Blütenblätter Blütenblätter rühren? / Und dies: dass eins sich aufschlägt wie ein Lid, / und drunter liegen lauter Augenlider, / geschlossene, als ob sie, zehnfach schlafend, / zu dämpfen hätten eines Innern Sehkraft.“

2 L. Käte HAMBURGER, *Rilke*, Stuttgart, 1976, 35.

3 Vö. ehhez Paul de MAN, *Autobiography as De-Facement* = Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984, 77–79.

4 Lásd erről uő, *Allegories of Reading*, New Haven–London, 1979, 55.

5 Uo., 32.

6 A drámai monológ browningi fogalmát mint a költészetet „kihallgatott magánbeszédként” meghatározó Mill-féle definíció kritikáját jellemzi H. F. TUCKER, *Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric* = Ch. HOŠEK–P. PARKER (szerk.), *Lyric Poetry*, Ithaca, 1985, különösen 226–227. Michael Riffaterre a lírai „persona” esetében egyenesen az „intencionalitás téveszméjének” függőségéről beszél, a prozopopeiát meghatározó posztulatív mozzanatra hivatkozva: Michael RIFFATERRE, *Prosopopeia*, Yale French Studies 69 (1985), 111.

7 Párhuzamként lásd a *Maximus of Gloucester* című verset a *The Maximus Poems* harmadik kötetéből, különös tekintettel a nyitány („Only my written word”) és a zárlat lehetséges összefüggésére („[...] It is not I, / even if the life appeared / biographical. The only interesting thing / is if one can be / an image / of man, „The nobleness and the arete.” / „Later: myself [like my father, in the picture] a shadow / on the rock.”).

8 Oskar WALZEL, *Leben, Erleben und Dichten*, Leipzig, 1912, 42., illetve különösen *Schicksale des lyrischen Ichs* (1916) = Uő, *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926. A „lírai én” fogalomtörténetéről lásd Karl PESTALOZZI, *Die Entstehung des lyrischen Ich*, Berlin, 1970, 342–347.; K. H. SPINNER, *Zur Struktur des lyrischen Ichs*, Frankfurt, 1975, 1–20.

9 Vö. uo., 270.

10 M. SUSMAN, *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Stuttgart, 1910, 16., idézi Pestalozzi, i. m., 343–344. Érdekes lehet, hogy a húszas évek elején Mihail Bahtyin elmélete az „esztétikai tevékenységről” is hasonló differenciára épül, amennyiben központi fogalmait a szerzői alak és tudat lezárhatatlanságában és a hős „befejezettségében” szembesíti, vö. M. BAHTYIN, *Avtor i geroj v esztyetichseszkoj gyejatelnosztyi* = Uő, *Raboty 1920-h godov*, Kijev, 1994, 89.

11 PESTALOZZI, 345.

12 Lásd uo., 346.

13 Evvel kapcsolatban lásd H. SCHLAFER, *Die Aneignung von Gedichten*, Poetica 1995/1–2.

14 Lásd Karl-Heinz STIERLE, *Die Identität des Gedichts* = Odo MARQUARD–Karl-Heinz STIERLE (szerk.), *Identität*, München, 1996², 522.

15 Az ilyen típusú ellenvetésekhez lásd U. CHARPA, *Das poetische Ich – persona per quam*, Poetica 1985/1–2, 160–165.

16 TVERDOTA György, *A komor föltámadás titka*, Bp., 1998, 11.

17 Erről lásd TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Debrecen, 1998², 163–166.; vö. még TVERDOTA, i. m., 157–158.

18 Vö. SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár*, Bp., 1998, 741–742.; TVERDOTA, *Orvosi dokumentum vagy szürrealista szabadvers?* = HORVÁTH Iván–TVERDOTA György (szerk.), *„Miért fáj ma is”*, Bp., 1992, 199–200.

19 „Ez az eltorzult (defaced) test jelen van a kézirat utolsó oldalának margóján és elválaszthatatlan részévé vált a költeménynek. Ezen a ponton a figurációt és a kogníciót valójában egy olyan esemény szakítja meg, amely a szöveget alakítja, ám nincs jelen annak reprezentált vagy artikulált jelentésében. Egy olyan szöveg léte, amelyet egy tényleges esemény öntött formába, látszólag a véletlen játékának tudható be, ám a *The Triumph of Life* olvasata alátámasztja, hogy ez a megcsonkított textuális modell egy olyan törés sebhelyét teszi láthatóvá, amely rejtetten minden szövegben jelen van.” (Paul de MAN, *Shelley Disfigured* = Uő, 1984, 120–121.). E tematika másik dekonstrukciós variánsaként olvasható

Jacques Derrida nevezetes Nietzsche-kommetárja: J. DERRIDA, *Éperons*, Athenaeum 1992/3, 200–202.

20 Vö. például BÓKAY Antal–JÁDI Ferenc–STARK Antal, „Köztetek lettem én boldond...” Bp., 1982, 177.; BÓKAY, *Karóval jöttél...* = SZABOLCSI (szerk.), *József Attila-versek elemzése*, Bp., 1983², 265–266.; SAJÓ L., „A legutolsó menedék” = FENYŐ D. György–FRÁTER Zoltán–GELNICZKY György–NAGY András (szerk.), „A lét dadog, csak a törvény a tiszta beszéd”, Bp., 1980, 210–220.

21 Az idézeteket lásd NÉMETH G. Béla, *Még, már, most* (1982a) = Uő, *7 kísérlet...*, Bp., 1982, 175–176., vö. még *A kimondás törvénye* (1982b) = Uo., 62–72.

22 Uo., 68.

23 A hermeneutikai körről mint az értelmező és az értelmezett között az interpretációban létesülő hiátus áthidalásának (nem teljesen problémátlan) teoretikus modelljéről lásd Wolfgang Iser, *The Range of Interpretation*, Taipei, 2000, 64–65.

24 BÓKAY–JÁDI–STARK, 98–99.

25 Lásd NÉMETH 1982a, 177–200.

26 Erről részletesen lásd uo., 124–138.

27 JÓZSEF Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke* = HORVÁTH–TVERDOTA (szerk.), 424.

28 Uo., 457.

29 „[E]gy álmomban visszalapoztam egy albumban az »első nőhöz« – az album nőit fejeket, illetve tájakat ábrázolt – írtam erről egy verset: / ritkás erdő alatt a langy tó / ez volt az első nő / azt gondoltam az előbb, hogy ez száj (völgy-torok) pedig vaginának írtam” stb. (Uo., 440.) Vö. például Szőke Györgynek a szublimáció fogalmára alapított magyarázatával: SZŐKE György, *A szabad asszociációtól a költeményig* = Uo., 25–26. A vers részletes elemzését l. SZIGETI Lajos Sándor, *Ritkás erdő alatt* = SZABOLCSI (szerk.), i. m.

30 L. Szigeti Lajos Sándor ímént említett elemzését, amely a vers képvilágát uraló elbűbás, eltűnés motívumaiban, illetve a szemlélődés attitűdjében lokalizálja a vers szubjektumát (uo., 92.), ám lényegében megfeythetetlennek ítéli a verszárlatot (uo., 97–98.). Szabolcsi Miklós – ezt az értelmezést lényegében elfogadva – hapax legomenonnak titulálja a „kifesző jegyeket” monográfiájában (SZA-

BOLCSI, i. m., 192.). Nyilvánvaló, hogy József Attila életművének kontextusában a kifejezés megértéséhez elsősorban az *Eszmélet* nevezetes fordulata juttathat közelebb („s láttam, a törvény szövedéke / mindig fölfeslik valahol”), amely a felszín vagy a látszat felbomlásának momentumát teheti hangsúlyossá. Ez a *Ritkás erdő alatt* értelmezésében elsősorban a tájkép, azaz a látvány képi voltát s így – ilyen értelemben vett – felszínszerűségét konnotálhatja, melynek „kifészlésével” az „ember” – ebben a jelentéssz összefüggésben maga is „felszín”, pusztán kép – eltűnik, ugyanakkor számot kell vetni az igen képlékeny szemantikummal rendelkező ige másik lehetséges jelentésével is (amivel Szigeti nem sokat tud kezdeni, vö. SZIGETI, 95.), amely éppen a – növényi-vegetatív, biológiai értelemben vett – kibontakozásra, érése vonatkozhat, mely utóbbi a *Szabad-ötletek* intertextusában (amely szerint a címbéli kép a költő egyik első szexuális tapasztalatára utal) sem lesz teljesen érvénytelen. A két jelentésirány összjátéka vagy kombinációja a felnőtté (emberre?) válást és az „ember” eltűnését kapcsolhatja tehát össze. Ehhez a kombinációhoz a „jegyek” jelentéstartománya is illeszkedik: a „jelek” jelentése a kép felszínszerűségében aktiválódhat, ugyanakkor a másik összefüggés a fiziológiai, biológiai, nemi „jegyek” fogalmait idézheti fel. Itt jegyzendő meg az is, hogy József Attila egyik prózai töredékében, nagyon is ideilleszkedő kontextusban, a képek közötti eltűnést a képzelőerőben megnyilvánuló költői tehetséggel hozza kapcsolatba („Éles eszűnek tudtam magamat, ki az elvont fogalmak hazájában könnyen honára lel; képzelő tehetséggel megáldottnak [sokszor megvertnek gondoltam], ki képek között úgy tűnik el, mint lombos erdő zöld remegései közt a megriadt madár” – JÓZSEF Attila, *[Psichológiai kezeletbe...] = JAÖM IV*, Bp., 1967, 39.), ami az „eltűnés” és a képpé válás közötti (az irreálissá válás momentumában motivált) párhuzam föltételezését szintén alátámaszthatja.

31 „Ha én dolgozom egy beteggel, akkor nem azt akarom tudni, amit ő tud és tudva gondol, hanem amit nem akar tudni. És akkor én arra figyelek, hogy mi jön keresztül a sorok között. Tehát nem bátorítom arra, hogy meg-

komponálja a gondolatait. Írni pedig nem lehet úgy, hogy az ember nem fogalmaz.” (VEZÉR Erzsébet, *Ismeretlen József Attila-kéziratok*, It, 1971/3, 622.).

32 Vö. F. A. KITTLER, *Grammophone – Film – Typewriter*, Berlin, 1986, 141–145.; illetve: *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München, 1995³, 345–357.

33 A fotót (PIM, Művészeti Tár Ltsz. 1735.) lásd például I. MACHT (szerk.), *Négyszemközt az utókorral*, Bp., 1980, 95. Az ilyen képaláírások sajátos intertextualitásának egy példáját nyújtja Szirák Péter Grendel Lajos-monográfiája képanyagának egyik darabja, ahol az író fotóportréja az alábbi képaláírást kapja: „A Dunánál, talán dinnyehéja lesve.” (SZIRÁK Péter, *Grendel Lajos*, Pozsony, 1995, 161.)

34 Lásd Roland BARTHES, *Világoskamra*, Bp., 1985, 94.

35 Megemlíthető, hogy a vers keletkezése nem köthető kizárólag ehhez a helyszínhez, erről lásd SZABOLCSI, *A verselemzés kérdéseihez*, Bp., 1968, 78., illetve. Uő, 1998, 339.

36 SZUROMI Lajos, *József Attila: Eszmélet*, Bp., 1977, 147., vö. még uo., 109–111.

37 JÓZSEF Jolán, *József Attila élete*, Bp., 1940, 330.

38 VÁRADY Szabolcs, *Az „Eszmélet” előzményei* = ItK, 1975/1, 84.

39 Lásd BENEY Zsuzsa, *Az Eszmélet lírája* = Uő, *A gondolat metaforái*, Bp., 1999, 154. Lásd még Szabolcsi értelmezéseit: SZABOLCSI 1968, uo.; SZABOLCSI 1998, 355.

40 „Ő tudatosan jelentőséget tulajdonított külsejének is, mint egy színész, mérlegelte az arckifejezést is, amit az utókorra hagy majd.” (VÁGÓ Márta, *József Attila*, Bp., 1978², 256.)

41 Lásd például SZÁNTÓ Judit, *Napló és visszaemlékezés*, Bp., 1986, 146. A Petőfi-hasonlóság kultikus funkcióját elemzi TVERDOTA 1998, 77–78.

42 Vö. TÖRÖK Gábor, *A líra: logika*. Bp., 1968, 123.; TAMÁS Attila, *A tárgyi világ megje-*

lenítése József Attila költészetében = B. CSÁKY E. (szerk.), *„A mindenséggel mérd magad!”*, Bp., 1983.

43 BARTHES, 11.

44 Vö. például Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, Bp., 1996³, 258–260.

45 Lásd például a *Fototéka*-sorozat említett kötetének előszavában összegyűjtött citátumokat (MACHT: *Előszó* = Uő [szerk.], 6–8.).

46 Vö. BARTHES, 98.

47 Uo., 117.

48 Lásd erről Benjamin nevezetes tanulmányának (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) megfogalmazását: „Die Reproduktionstechnik, so liesse sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.” (Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* 1/2. Frankfurt, 1991, 477.). A probléma irodalomelméleti összefüggéseire lásd elsősorban Bettine Menke idevonatkozó Benjamin-, Barthes- és Derrida-kommentárjait: Bettine MENKE, *Sprachfiguren*, München, 1991, 333–344.

49 Vö. elsősorban BENJAMIN, *i. m.*, V/1, 577–578. A „dialektikus kép” fogalmáról lásd M. W. JENNINGS, *Dialectical Images*, Ithaca, 1987, 36–38.; MENKE, *i. m.*, 31–34.; A. HAVERKAMP, *Notes on the „Dialectical Image”*, *Diacritics* 1992/3–4, 71.

50 S itt visszhangozhat de Man figyelmeztetése, mely szerint „a történeti tudás alapjai nem tapasztalati tények, hanem írásos szövegek, tetszelegjenek bár e szövegek háborúk vagy forradalmak képében.” (DE MAN, *Literary History and Literary Modernity* = Uő, *Blindness and Insight*, London, 1983², 165.)

Integráció és elkülönülés az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában

1. Olvasás és (át)rétegződés

a) *A' Filozófus, Tempefői, A kérők*

Három szerző három műve, három különböző időszakból. Mindegyik azzal kezdődik, hogy a főhős, illetve a főhősök olvasnak. Bessenyeinél az első jelenetben Szidalisz, a másodikban Párménio kér szolgájától egy könyvet. Hogy mit, az nincs jelezve, a későbbiekben azonban kiderül, hogy milyen jellegű könyvek vannak. Párménio felsorolásában csupa tudós, filozófiai munka szerepel, Locke, Newton, Rousseau és más szerzők. Csokonai darabjában Rozália Horváth Ádám *Hunniását* olvassa a nyitójelenetben, majd a továbbiakban is hasonló címeket említ ő és Tempefői is: Voltaire *Henriade*-jének két magyar fordítását, a *Journal des Savants* számait stb. A tudós igényű, de nem szűken szakmai, hanem inkább a közhaszonra célzó könyvek mellett azonban emlegetik Gyöngyösi István Kemény-eposzát, Metastasiót, Kleist *Tavasztát*, illetve Tempefői hosszasan dicséri Szentjóni Szabó László 1791-ben megjelent, többnyire dalokat tartalmazó verskötetét.¹ Csokonai hőseinek tájékozódása így részben eltér a szigorú tudósságot előnyben részesítő Bessenyei hőskétől, részben pedig maga is sokirányultságú, egyaránt preferálja mind a hasznos, mind az érzékenyítő olvasmányokat. Kisfaludy vígjátékában sokkal kevesebb könyv szerepel, lényegében a nyitójelenetben feltűnő Himfy-kötet emelkedik emblematikussá. A népszerű szerelmi dalciklus azonban az előzőektől megint jelentősen eltérő olvasáskultúráról vall.

A három színmű főhőseinek olvasáskultúráját kontrasztok egész sora emeli ki. Bessenyeinél, mint Szilágyi Márton megállapította, a „Párménio képviselte filozófusi magatartás paródiája [...] nem Pontyi, hanem – a tükördramaturgiának megfelelően – Lidás”, a szolga.² Pontyi ugyanis az orális kultúra képviselője, s mint ilyen nem a faragatlan műveletlenség jellemzi, hanem egy más típusú műveltség: a hagyományos iskolás műveltség deákossága.³ Lidás ezzel szemben olvasmányai révén („rongyos könyv”⁴) a ponyvakultúra, az alacsony popularitás közegeiben mozog, s így lesz Párménio modern tudósságának az ellenpontozója, megérzékítve *A Holmiban* és a *Magyar*

Nézőben leírtakat. Van azonban egy harmadik műveltségi réteg is, amely szemben áll a Párménio képviselte tudóssággal. Kónyi János, mint Gyöngyösi István követője, Lidás olvasmányaként tűnik fel, de a kontraszt (és a bírálat) mégsem olyan erőteljes, mint az előző esetekben. Ennek oka pedig abban lehelhető fel, hogy a Gyöngyösi–Kónyi-féle műveltség nem nagyon érintkezik Párménio horizontjával, hiszen „Párménionak nincsen viszonya lírai szövegekhez, azaz esztétikailag értékelt szépirodalomhoz”.⁵ Az osztatlan tudományfogalmat képviselő Párménio (és általa Bessenyei) tehát csak azon *kortárs* kulturális-irodalmi jelenségekkel áll szemben élesen, amelyek a kiműveltség kritériumának nem felelnek meg, viszont elnéző a nem elsősorban e funkció felől szemlélt magyar *vershagyomány*nal.⁶

Csokonai hősei ugyancsak többféle műveltséggel szembesülnek. Az oralitást Szuszmir meséje képviseli, a szórakoztató magyar *vershagyomány* pedig Gyöngyösi István Kemény-eposza. Ez utóbbit azonban egyáltalán nem elítélőleg említi Rozália, s az előbbi is inkább ambivalens módon, haszontalannak tartván, de mégiscsak némi tetszéssel.⁷ A tükördramaturgiának megfelelően Tempefői igazi ellenpontja Csikorgó, a fűzfapoéta, akinek műveltsége a ponyván alapul.⁸ A további ellenpontokat a „kultúra barátságatlanjai” képezik, akik a kortárs irodalomnak a főhősök által jelesnek tartott termékeit (Faludi, Bessenyei, Révai munkáit, a korabeli folyóiratok példányait) pipagyújtásra, petárdák becsomagolására használják.

Kisfaludy Károly színművében a Himfy ellenpontja mindössze a Margit által (az első felvonás hetedik jelenésében) emlegetett kegyes mű, a Genovéva históriája, viszont annál teljesebben bomlik ki a beszélő nevet viselő alakok rendszere, amely ugyancsak a különböző műveltségtípusokat szembesíti, akár csak már Csokonainál (a *Tempefőiben* és a *Culturában*). A műveletlen, régi vágású, de jólelkű atya (Fegyverneki, Tisztes, Baltafy), a deákos, jogi műveltségű magyar (Gvardián, Firkász, Perföldy), a felszínes divatmajom világhi (Serteperti, Szászlaki, Szélházy) egyaránt beszédjükkel, ismeretanyagukkal pontosan jellemzett figurák.⁹ Bessenyeinél még inkább előképeik vannak csak meg (például a szórakozást kergető fiatalok alakjában, illetve részben Pontyiban).

b) Olvasásmódok

A XVIII. században Európa-szerte forradalmasodott az olvasáskultúra, lehetőségeiben, formáiban, tartalmában egyaránt. A századvég átalakuló magyar irodalmi műveltsége szintén nem maradt érintetlen e változásoktól, nálunk is megjelentek az újszerű olvasásmódok. „A nyomtatott szöveggel való kapcsolat legelterjedtebb formája, akár csak korábban és még később is, a »vad«, azaz naiv, nem reflektált és »házasítatlan« olvasás volt, amelyet túlnyomórészt még hangosan folytattak. [...] A társadalmilag egyre inkább lesüllyedő, ám arányában még mindig domináló »vad« olvasási forma ellenpólusát a

»művelt« olvasás jelentette. Az intellektuális elit körében nem csupán a »modern«, futólagos olvasás számított elterjedtnek, hanem legkésőbb a XVII. század végétől az extenzív polihisztori-enciklopédikus olvasás is bevett dolognak számított. A XVIII. század közepétől azonban a tudós könyvmoly, aki fíliánsai fölött megfeledez a világról, inkább már karikatúrisztikus jelenségnek számított.¹⁰ A tudós és a vad olvasásmódokkal szemben így aztán felemelkedőben volt egy ugyancsak művelt, de a világtól nem elforduló forma, a „hasznos” olvasás. Ez felelt meg leginkább a felvilágosodás korában oly igen elterjedt ismeretterjesztő és erkölcsnevelő célkitűzéseknek.

Ezzel párhuzamosan azonban más formák is képződtek. A korra az egyik legjellemzőbb a „Lesewut”, az olvasásdüh, amely mind intenzitásában, mind magánjellegében eltért a megszokottaktól, s ráadásul szöveg és olvasó egészen új viszonyát teremtette meg. „Olvasóját hatalmában tartja a szöveg, amelyben ő maga is otthon van: azonosul a személyekkel, és saját életét a cselekmény fikciójának kulcsában értelmezi. Az újfajta »intenzív olvasás« a teljes érzékenységet mozgósítja. Az olvasó – sőt egyre inkább az olvasónő – nem tudja visszafogni sem szenvedélyeit, sem könnyeit; teljes megrendültségében maga is tollat ragad, hogy hangot adjon érzelmeinek, s főként hogy írjon az írónak, aki műve révén valóságos lelki vezetőjévé vált.”¹¹ Richardson, Rousseau, Goethe regénysikereinek (az *Új Héloise* negyven év alatt 70 kiadást ért meg!) ez volt az alapja, ez magyarázza például a jól ismert tényt, vagyis, hogy a *Werther* megjelenését fiatalok öngyilkosság-hulláma követte.

A század legvégén azonban egy ezzel ellentétes folyamat is lejátszódott, egy szűk elit rétegnek sikerült „a fiktív világába való átmenetet csupán a képzelet korlátai között tartania”.¹² Ez az olvasás hermeneutikainak, vagy még inkább esztétikainak nevezhető, hiszen középpontjában az autonóm művészi gyakorlattal való egyesülés állott. Az esztétikai olvasásmód mellett azonban, amely hangsúlyozottan szűk körű, formálódóban volt egy szélesebb rétegre jellemző olvasáskultúra is. Ez mintegy egyesítette a hasznos és érzékeny olvasás sajátosságait, amennyiben az ismeretterjesztő és morális irányultság találkozott benne az átélésre való törekvéssel, s rendszeres olvasási praxisként rögzült a középosztály életvitelében. Jellege alapján leginkább pallérozott olvasásnak nevezhetnénk.

Bessenyei, Csokonai, Kisfaludy hőseinek olvasásmódja jól megfeleltethetőnek látszik a fent leírt fogalmakkal. Bessenyei vígjátékában még a tudós és vad olvasás kontrasztja áll a középpontban, Csokonainál a főhősök már inkább a hasznos és érzékeny olvasásmóddal jellemezhetőek, méghozzá egyszerre, s ez áll szemben elsősorban a vad olvasással, valamint az olvasás-nélküliséggel. Kisfaludy hősei számára az olvasás már a pallérozottak világának mindennapi praxisa. A hősök és a velük kapcsolatba hozható olvasásmódok pedig együttesen az átrétegződő irodalmi műveltség összetettségére vetnek fényt.

c) Rétegződés

A XVIII. század közepének irodalmi műveltsége alapvetően két réteget, a literátusságot és a popularitást¹³ foglalja magában, amelyek azonban olyannyira elkülönültek egymástól minden vonatkozásban, hogy akár külön irodalomrendszereként is tekinthetjük őket. Az elkülönülés mind az irodalmi műveltség karaktere és funkciói, mind szociológiai jellemzői és nyilvánosságformái tekintetében igen egyértelmű. Ezt az időszakot a teljes széttagoltság és elszigeteltség, a nyilvánosság elemi fórumainak hiánya jellemezte, „mintha ebben a korban külföldön természetesebben és könnyebben találnának kapcsolatokra a magyar írók” – írja Bíró Ferenc, majd megállapítja: „Az író itthon, a század középső évtizedeiben nem irodalmi körhöz tartozik, hanem az irodalmat élvező vagy felhasználó közvetlen társadalmi-intézményi közegnek volt a szerzője.”¹⁴ Ebből a helyzetből az is következik azonban, hogy az ezen írók által művelt irodalom a „közvetlen társadalmi-intézményi közeg” kultúrájának, műveltségének a részévé válik, önmozgása, autonómiája korlátozott lesz.

A XIX. század elejére kialakuló (szép)irodalom ugyancsak rétegzett volt, a legutóbb ezt az időszakot e szempontból vizsgáló Hász-Fehér Katalin integrált és strukturált irodalomról beszél; e fogalmak pedig mintha folytonosságot mutatnának literátusság és popularitás dichotómiájával.¹⁵ Az integrált irodalom az ő felfogásában olvasócentrikus, vagyis határozottan beleépül a befogadói aktivitás szempontja is, mert nem az ideális olvasó fogalmával dolgozik, hanem az átlagolvasóéval; a különböző tudatformák és művészeti ágak, ízlésvilágok egyesítésére törekszik; valamint „létrejötté és befogadása nem kizárólag a mindennapi élet alkalmaitól elkülönülő autonóm művészi közegben és helyszíneken, hanem a társasági, a közösségi (társadalmi és nemzeti), vagy az egyéni élet tevékenységi körein belül történik.”¹⁶ Idézi továbbá Csetri Lajos azon megjegyzéseit Döbrentei Gáborról, amelyek részletes kifejtés nélkül ugyan, de hasonló irodalmiságot körvonalaznak: „A hasznos tudományok nagyrabecsülése, tanulmányai más helyein a művelt és tevékeny, nem luxusban henyélő és nem állati sorban élő emberek, vagyis a művelt középrétegek gentleman-eszményének igénylése és a teremtő lélek beágyazása az emberek közösségébe, az emberi társadalom fejlődésének szolgálataira úgy, ahogy azt az isteni gondviselés terve meghatározta, mindezek inkább a korabeli európai zsenitanoknak azok az elemei, melyek legerőteljesebben az angol zsenielméletekben hangsúlyozódnak; semmi nyoma bennük a német zsenik társadalmi visszhangot erősebben nélkülöző és e hiányból már kényszerűen erényt faragó arisztokratizmusának.”¹⁷ Az integrált irodalom e gondolatmenetekben elsődlegesen az esztétikai karakterű „strukturált” irodalommal való opposícióban értelmeződik, az elhatárolások is e nézőpontból történnek meg.¹⁸

„Az integrált irodalommal szemben a *strukturált irodalom* a tudatformák együttélését, egyenrangúságát igyekszik megszüntetni. [...] Az »ízlés« jegyében elkülönülő irodalom önreflexivitását, egyben pedig a kirekesztett szférával való párbeszédét a recenzio, a kritika, a vitairat biztosítja.”¹⁹ Az integratív, közösségi irodalomtól az ízlésfogalomban testet öltő esztétikai szempont dominanciája jegyében különül el a strukturált irodalom. Elkülönülése szükségszerűen magába zárkózást is jelent, s a kiválasztottság-tudat arisztokratizmusa is jellemző rá, hiszen csak a kiváló kevesek tartozhatnak bele. „Az ilyen közösség az ideális olvasó fogalmával dolgozik, olyan befogadóra számít, akinek invenciója, képzettsége, esztétikai érzékenysége a szerző(k)ével azonos, vagy legalább a jövőben azonos lehet.”²⁰

Literátusság és popularitás a századközepi irodalmi műveltség rétegei, melyek önálló irodalomrendszereként is felfoghatók, integrált és strukturált irodalom pedig a modern értelemben vett (szép)irodalom mint irodalomrendszer vonatkozásában értelmezhető csupán, annak egy-egy rétegeként.²¹ A strukturált irodalom jól láthatóan a literátusság helyét tölti be, hiszen mindkettő „elit” jellegű, egyaránt jellemző rájuk a tanultság és önreflexivitas. Alapvető különbség viszont, hogy a tudósság helyett az esztétikai szempont válik bennük döntő kritériummá. Az integrált irodalom közösségi, szórakoztató jellege a popularitással mutat folytonosságot, viszont vállaltan műveltségterjesztő, erkölcsnevelő szerepe el is határolja attól.²² Számunkra azonban nem az ilyen típusú különbségtetelek minél alaposabb számbavétele, a kontrasztív közelítés az igazán fontos, hanem az átmenet vizsgálata.

Párménio és Lidás a literátusság és popularitás világából jött. Bessenyei profánus álláspontjából adódóan mindkettőtől némi távolságot tart: Lidás a teljes ellenpont, Párménioval szemben viszont csak az életidegenség képez distanciát. Kisfaludy hőseinek mindennapi olvasási praxisa, valamint az e darabokban meg nem jelenő esztétikai olvasásmód a modern (szép)irodalom rétegeihez, az integrált és strukturált irodalomhoz kapcsolható. Csokonai Tempefőije és Rozáliája, a rájuk együttesen jellemző hasznos és érzékeny olvasás azonban igazából egyik réteget sem jellemzi maradéktalanul: az átmenet megnyilvánítói ők, az átmeneté, amely bizonyos virtuális közösségek kiformalódásával kapcsolatos.

d) Olvasásmód és közönségképzet

A virtuális közösség szerző és olvasó kapcsolatában képződik meg, szerző és olvasó pedig a szövegen belül létezik. „Implikált olvasó alatt [...] a szöveg utasításai által a valóságos olvasónak tulajdonított szerepet kell értenünk. Az implikált szerző és az implikált olvasó ezért a szöveg szemantikai autonómiájával összeegyeztethető kategóriák. Mint a szövegen belül konstruáltak, mindketten valóságos lények fikciós korrelátumai lesznek: az implikált szerző a mű egyéni stílusával azonosul, az implikált olvasó azzal a címmel,

akihez a szöveg küldője fordul.”²³ A virtuális közösség tehát a szövegekben képződik meg, s ott is érhető tetten, s csak mint ilyen lesz a formálódó új irodalmiság közege. A „tudós Hazafi” és az „érzékeny ember” mint implikált szerző egy magával azonosnak tételezett implikált olvasóhoz fordul: a szöveg világában tehát csak a „tudós Hazafi” és az „érzékeny ember” alakja jelenik meg, a virtuális közösségek az ezekkel az alakokkal való azonosulásban léteznek.

Mindazonáltal implikált szerző és olvasó között némi aszimmetria is mutatkozik. „Egyrészt az implikált szerző a valóságos szerző álöltözete, aki úgy rejtőzik el, hogy a mű immanens narrátorává – narratív hanggá – válik. A valóságos olvasó viszont az implikált olvasó konkretizálódása, akit a narrátor meggyőzőési stratégiája céloz meg; hozzá képest az implikált olvasó mindaddig virtuális marad, amíg nem aktualizálódik. Így tehát amíg a valóságos szerző eltűnik az implikált szerző mögött, addig az implikált olvasó a valóságos olvasóban ölt testet. Ez utóbbi a szöveg ellenpólusa abban az interakcióban, amelyből a mű jelentése kibontakozik: az olvasás aktusának fenomenológiájában éppenséggel a valóságos olvasóról van szó.”²⁴ Az olvasó tehát a szöveg ellenpólusa is egyben, ami felértékeli a szöveg befogadásának aktusát. Ezen aszimmetrikus viszony²⁵ alapján indokolt különbséget tennünk implikált szerző és implikált olvasó, valamint szöveg és olvasás fogalompárjai között: míg az első döntő mértékben a *közönségképzetet* jellemzi, addig a második inkább az *olvasásmódot*.

Természetesen nemcsak a két, általunk kiemelt virtuális közösség esetében releváns ez az olvasásfenomenológiai megközelítés. A literátusság tudós szerzője bizonynyal tudós közönségnek írta műveit, s ehhez társítható a másik oldalról a tudós olvasásmód mint adekvát befogadás. A popularitás műkedvelő szerzője elsősorban közvetlen környezetének szórakoztatására, használatára szánta írásait, s a befogadás vad olvasásmódja ennek meg is felelt. A modern (szép)irodalom esetében is feltűnő a közönségképzet és olvasásmód szoros összefüggése, hiszen az esztétikai, illetve a pallérozott közönség képzetéhez az esztétikai és a pallérozott olvasásmód társítható. Ami viszont döntő eltérés: a közvetlenség, a közösségi jelleg átalakulása. Az autonóm esztétikai élvezet primátusát valló szerző nemcsak hasonló társának szánya művét, hanem legalább ilyen mértékben, ha nem jobban az utókornak, a költői-írói halhatatlanság reményében. A pallérozottak viszont az egyre inkább anonimá váló közönségnek írnak, remélvén, hogy az hasonlóképp pallérozottakat rejt magában.

A „tudós Hazafiak” és az „érzékeny emberek” virtuális közösségeinek közönségképzetét vizsgálva másféle elmozdulásra figyelhetünk fel: a közösségi jelleg még nem módosul, ellenben az olvasásmód megfelelése, legalábbis részben, igen. Az implikált szerző magával teljesen azonosnak tételezett olvasóképzetet teremt, az olvasásmódokat tekintve azonban már más a hely-

zet. Az „érzékeny ember” képzetét magában rejtő szövegeknek megvan a befogadásban az egyetlen adekvát olvasásmódjuk, az érzékeny olvasás, a „tudós Hazafi” közönségképzetének viszont nincs. Nem a hasznos olvasást tekintik a kizárólagos olvasásmódnak, ahogy azt Tempefői és Rozália esetében is láttuk. A „tudós Hazafi” *teoretikusan* „tudós Hazafinak” szánja művét, a *gyakorlatban* viszont mindenféle olvasásmód adekvát lehet e közönségképzetrel, lévén a textusok rendkívül heterogének. Épp ebből a sajátosságból fakad a „tudós Hazafiak” virtuális közösségének kitüntetett jelentősége az irodalmi műveltség és (szép)irodalom közötti átmenetben.

2. „Tudós hazafiak”

a) A „tudós hazafi” megképződése a literátusságban

A literátusság közönségképzete természetesen kisebb mértékben módosult a közönségképzet megkettőződésével, mint a popularitásával. A tudós jelleg már korábban is feltételezett egy viszonylag zártkörű, de mégis nyomtatott nyilvánosságot, a tudós opuszok szűk tudós „közönségnek” szóltak, amely sokszor intézményi közeget is jelentett, vagy majdnem azzal volt azonos. A változás ehhez képest döntően abban állott, hogy a tudós munkák tudományos funkciójához a haza szolgálatának ethosza társult, s vált egyre inkább olyan erőssé, hogy – legalábbis ideologikusan – háttérbe szorította az elsődleges célzatot. Nyulás Ferenc *Az Erdély országi vizeknek bontásáról közönségesen* című fordítása előszavában arról ír, hogy az eredeti mű szerzője „csak a kémikusoknak írt, én pedig a’ Hazatársaknak írok, kik még az efféle munkákhoz nem szoktak hozzá”.²⁶

Jellemző példa a tudományos funkciónak a hazafisághoz kapcsolására Bárány Péter *Psychológiájának* ajánlása is: „A’ melyly munkát a’ Haza’ boldogságának oltarára Előtökbe áldozatul viszek, azt véres vérejtékemnek nézzétek. Szent áldozat – ha azt hiba nélkül lenni talállátok Ti, kiket a’ hazai szeretet önnön oltárán ama’ fellobbant tiszta Tűznek nevelésére választott. – Neveljétek örökre! – Neveljétek, ne csak azokban, kiknek szívét ama’ szent Tűznek lángja már megcsapta; hanem lobbantsátok fel azokban is, kiknek szíve kész ugyan már a’ fellobbanásra, de részére nintsen még szikra, mely beléje kaphasson.”²⁷ Majd az *Előljáró beszéd*ben Bessenyei gondolatait aktualizálva írja: „A’ Haza’ javának előmozdítása Szent kötelesség. A’ ki pallérozott ész, és szív a’ Hazafiakban olylyan oltar, melyről a’ Haza’ boldogulásának gyönyörű illatja a’ kölső nemzetekre is kiterjed. Sem az ész, sem a’ szív ki nem fényesülhet az olylyan Hazában, mely Tudományok nélkül szűkölködik. Sőt a’ tudatlan Elő-járókkal megterhelt Haza közönségesen Hajó-törést szenved. De hogy a’ Pallérozás meg-mozdúlhatatlan Alapon épüljön, szükség elsőben is a’ Hazában oly tudományt közönségesé tenni, melylyen minden egyéb tudományok fekszenek. Ilylyen a’ Lélekmény (Lélektudomány)

melyben elsőben is az észnek, az után a' szívnek ereje ki-fejtegetődik.”²⁸ Itt is megfigyelhető, hogyan tevődik át a súlypont az ajánlás és az „előljáró beszéd” között,²⁹ s hogy eközben a Bécsi Tudós Társaság reprezentatív csoportként mintegy megjeleníti a „tudós Hazafiak” virtuális közösségének egészét is.

A váltás persze nem minden esetben ilyen egyértelmű és hangsúlyos. A magyarnyelvűség korántsem általános, sőt, gyakran az ismeretterjesztő célzat megjelenése is felfedezhető a magyar nyelv tudományos használatában, ahogy ezt például a latinul és magyarul egyaránt alkotó Révai Miklósnál megfigyelhető.³⁰ A literátusság kimondottan tudós alakváltozatára jellemző példa lehet Kovachich Márton György, aki a szaktörténész útját választotta, nemzeti öntudata inkább horvát volt, soha nem írt magyarul, előbb németül, majd latinul publikált.³¹ 1786–1787-ben kiadott német nyelvű újsága, a *Merkur von Ungarn* mégis sokban hasonló célkitűzést fogalmaz meg, mint Bárány Péter előszava: „meg kell mutatnunk, hogy nem állunk a külföld mögött, s meg kell mentenünk régi és új nagyjainkat az elfeledéstől. Tudós újságra minden nemzetnek szüksége van; hiánya a nemzeti büszkeség hiányára vall, vagy arra, hogy a nemzet nem halad előre a felvilágosodás útján.”³²

Maga így vall erről Kazinczyhoz írott, 1789-es levelében: „Kedves barátom, csak türelmet és állhatatosságot kívánok tudományos munkáihoz. Nagyon sokat kell ehhez szenvedni a véletlentől, a körülményektől, az emberektől, s ugyanakkor nagyon kevés bátorítást kap az ember. Csak a tudományok iránti szeretet, a hazaszeretet és a szellem emelkedettsége *tarthat meg benniünket, hogy éppen ott dolgozzunk a legbátrabban, ahol a legtöbb a nehézség.* Egy ilyen szellem kialakít magának egy területet, amelyen dolgozhat, ahol más nem is találna munkát magának.”³³ A literátusság tehát valamilyen mértékben, hangsúlyosan vagy kevésbé hangsúlyosan, magyarul vagy nem magyarul, de a tudósságot egyre inkább hazafiságként is értelmezte, folytatva ezzel a századközép literátorainak gondolkodói hagyományát. A váltás noha látványos is lehetett (főleg a magyar nyelvűség terjedésében és a hazafias intonáció erősségében), leginkább mégis a közönségképzet kinyílásában, tágasabbá válásában fedezhető fel.

b) A „tudós hazafi” megképződése a popularításban

A popularitás közönségképzete ezzel szemben alapvető módosulást él meg a megkettőződéssel. Az eredendő funkciója és célkitűzése szerint alkalmi-szórakoztató szövegek egy jól kivehető, mondhatni arccal bíró közvetlen közönséghez szóltak. A „tudós Hazafiak” közösségébe való belépés ezen szövegekkel elvileg korántsem egyszerű, hiszen legitimálni kell őket az új közeg, a széles(ebb) körű és csak ideologikus kapcsokkal összefűzött közösség számára. E közösség szívóereje azonban olyan erősnek bizonyult ebben a korban,

olyan nagy volt a felhajtóerő, hogy e logikailag mindenképpen problematikus műveletek gyakorlatilag zökkenőmentesen végrehajtottak, a legitimációnak gyorsan kialakultak a konvencionális érvelési sémái.

Az előjáró beszédek egyik leggyakoribb indító gondolata a külső inspirációk előtérbe állítása a „mű” kiadásának indoklásában, mintegy felmentést nyerve így annak csekély, készületlen stb. voltáért. „Néhány Uri Kedves jó Akaróim – írja Gvadányi József –, arra kértek engemet, hogy ha vólnának néminémű már régenten munkált Verseim, akár minémű tárgyai vólnának azok, nyomtató sajtó alá szoríttatnám, és az Közönség között közre botsájtatnám. Meg-vallom, hogy én, mivel a’ Poësis Tudományba eleitől fogva gyönyörködtem, valamint énekeket, úgy név napokat üdvözlő, ’s több más minden-féle mulatságos Verseket-is eleget munkáltam, de előre által nem láthatam, hogy elmémnek tsekély szüleménnyei valaha a’ Közönség előtt kedveséget nyerhetnének, azért-is azokat, mihent azoknak meg-küldöttem, a’ kiket illettek, azonnal munkáimnak töredékeit el-szórtam, vagy-is fojtásokra fordítottam.”³⁴ Az egyébként tudós munkákat is író Horváth Ádám *Holmi*-gyűjteménye előtt szinte szóról szóra így mentegetőzik: „én ezeket a’ Vers-Darabokat, egyszer-másszor ’s imitt-amott írogattam”, „De minek-utánna láttam, hogy sok jó Barátim, ki egyiket ki másikat kéregette”, „sőt nem kevesen, ezeknek egy tsmóban leendő kiadására-is ösztönöztek”, „reá vettem magamat, hogy ki-nyomtattassam”.³⁵

Gyöngyösi János is leírja ugyanezt, majd átfordítja az érvelést a mentegtőzésből a létjogosultság bizonyításába: „Tartozunk mindnyájan adóval Nyelvünknek pallérozására. Nem tsak az, a’ ki gazdag kintseiből egy talantomot, hanem a’ ki tehetetlen Kamarájából egy fillért ad-is e’ köz jóra, amával egyenlő hívségű hazafinak ítélthetik.”³⁶ Mátyási József csaknem hasonlóan fogalmaz: „édes Haza! a’ tenéked tehető akármely csekély szolgálat kötelességének fel-kellettven adni akaratomat: ezen tekintetekből mondom; egyszerre meg-határoztam magamat a’ Nemes Nemzetnek minden kezemnél találtatható vagy az el-tévelyedésből vissza-kéríthető munkáimmal tejendő alázatos udvarlására”.³⁷ A popularitás világának közvetlen közönségképzete így kiegészül a „tudós Hazafiak” arctalan, de a közös célból fakadóan igen erősen ható közönségképzetével, noha a kettő között valódi átjárás nemigen teremthető.

c) „tudós Hazafi” és olvasásmódok

A „tudós Hazafiak” közösségébe a literátusság és popularitás közegeiből mindenki azzal lépett be tehát, „amije volt”, a tudósok latin, német, magyar nyelvű tudós vagy ismeretterjesztő munkákkal, a vidéki papok és kántorok alkalmi szerzeményeikkel, a versújítással kísérletező klerikusok és műkedvelő nemesurak antik és modern időmértékes formájú versekkel, a Besse nyeiék nyomán haladók episztolázgatással, a Gyöngyösi-követők verses

elbeszélésekkel, a románírók különböző fordításokkal stb. Mégis, e rendkívüli vegyességet – legalábbis egy rövid időre – elfedni látszott a közösségvállalás, az összeszövetkezés ethosza. Anélkül, hogy a „tudós Hazafiak” vállójában elhagynák eredendő közegüket és életterüket, hogy változtatnának munkásságuk addigi jellegén, tehát hogy elmozdulnának onnan, ahol állnak, valami új részesei is lehetnek: pillanatnyilag elegendő a közösség céljainak elfogadása a belépéshez és bebocsáttatáshoz. Igazából nem a szereplők, hanem az irodalmi műveltség mozdult ki a helyéből.

A társulás mint az irodalmi műveltség sajátos, integratív közege új törésvonalakat teremtett „a józsefi kor” irodalmi műveltségében. A „tudós Hazafiak” közösségébe belépők számára ez a választás háttérbe szorítja az eredendő közeg addig meghatározó azonosságtudatát. Az az alkalmi verselő, aki versezeteit a magyar nyelv és a haza oltárára benyújtott áldozatként gondolja el, eszmeileg közelebb tudja magát az ugyancsak a nyelv és a haza felemeléséért dolgozó tudós literátorhoz, mint két faluval arrébb élő, de csak magának és közvetlen környezetének mulatságára írogató verselőtársához. Az addig literátusság és popularitás között feszülő, áthághatatlanak tűnő törésvonal nemcsak átjárhatóvá válik, hanem megkettőződése folytán *máshová* helyeződik. Literátusságon és popularitáson belül is választóvonalak jönnek létre: igazából már azok tartoznak egybe, akik a kialakuló új – virtuális – közeg: a társulás tagjaiként határozzák meg magukat. Ez a feltétele és előzménye a tényleges összenövésnek, ami persze döntő mértékben átalakulás: az *irodalmi műveltség* ekkor válik modern értelemben vett (szép)irodalommá, ez az átmenet közege.

A tudós hazafiság eszméje nagyon alkalmas volt a közösségképző szerep betöltésére, hiszen olyan általános, ideologikus karakterű volt (a tudományok terjesztése, a nemzet felemelése, a magyar nyelv megóvása stb.), amely a legszélesebb körben lehetővé tette az azonosulást. A „tudós Hazafiak” virtuális közösségéhez való tartozáshoz elegendő volt deklarálni e célok, vagy ezek egyikének, másikának elfogadását, még a közöttük elgondolható hangsúlyeltolódások sem tűntek lényegesnek. Az általánosság ezen fokán a tudós hazafiságba minden beletartozhatott, hiszen a virtuális közösség, úgy tűnik, *nem annyira a textusokban magukban, mint inkább a paratextusokban képződött meg*. Ez magyarázza közönségképzet és olvasásmód sajátos aszimmetriáját. A „tudós Hazafi” alakja (mint implikált szerző és olvasó) a (jobbára a paratextusokban) deklarált azonosulás tárgya, szimbóluma, s nem immanens „narratív hang”. Maguk a textusok, amelyek mintegy felajánltatnak a „tudós Hazafiak” közössége (s ezáltal a Haza) javára, magukban rejtik még eredendő közönségképzetüket, s annak megfelelően is olvastatnak. A „tudós Hazafi” közönségképzetéhez így a hasznos olvasás mellett természetes módon társul a tudós, a vad, az érzékeny, az esztétikai és a pallérozott olvasás-

mód is. A tudós hazafiság eme *inventárium* jellege azonban más szempontból az ürességet jelenti. Ami mindent felölel, valójában nem ölel fel semmit. Szükségszerűen meg kellett indulnia így a szembesülésnek és tisztulásnak.

3. „Érzékeny emberek”

a) Az esztétikai olvasó képzete

Vitéz Imre, Kazinczy ifjabb munkatársa az iskolafelügyelői hivatalban, románfordítását, *A' tiszta és nemes Szeretet erejét* 1789-ben Kazinczynak ajánlva szándékozott kiadni. Ez iránt folyamodó levelére³⁸ Kazinczy hamar igenlően válaszolt, s Vitéz e levelet munkája elébe nyomtatta. Ez az írás mintegy programosan foglalja össze Kazinczy álláspontját a románok (s általában a szerelmi tárgyú, érzelmes széppróza) ügyében, reflektálva a *Bácsmegyei* ért bírálataira is.³⁹

Ő maga is elismétli itt a hagyományos érveket: „Tsak az esik nekem ebben nehezen, hogy még a' jó Románoknak is annyi ellensége van. Tanúlnak, tanúlnak belőle szerelmet a' mi ifjaink és leányaink, az tagadhatatlan: de néha egy kis morált és egyebecsikét is tanúlnak. [...] Hidd-el, el-pirulok szégyenletben mikor valamit illyet hallok, hogy olly kevesen látják által, hogy az írók és fordítók azért nyulnak többnyire Románhoz, mert az a' leg-szerencsésebb vehiculuma a' Magyarságnak.”⁴⁰ Arankához írott, e levelét kommentáló soraiban pedig Báróczit idézi, aki nagyon hasonlóan foglalt állást: „Báróczi azt mondta a' Patakiak vádjokra: Hát az ebatták nem tudják, hogy mikor az ember galambot akar fogni, mézes búzát hint el! Ej, sokat köszönök én a' Románoknak; sokkal vagyok a' Kassandrának adóssa!”⁴¹ Azonban Kazinczynak már e véleményében is figyelemre méltó az a megkülönböztetés, ami a „jó Románok” kitételben érhető tetten: új szempont jelentkezik a megítélésben. Ez a szempont fogalmazódik meg egyértelműen abban a felkiáltásban, amelyre az idézett részlet kifut: „Jaj nekem úgy a' Messziásommal, ha annak nem az öltözetét, hanem az előadott dolgot nézik.”⁴²

Kazinczy Ráday Gedeonhoz írott korabeli levelében Dugonics András *Etelkáját* értékelvén a bornírt magyarkodás mellett leginkább „a' leg-alatsonyabb popularitást” kifogásolja a műben. Véleményét így összegzi: „a' könyv, ha úgy tekintjük tsak, mint Románt, tsak-nem az Argirus és Szilfrid Classisába való. – Nevettséges a' szók' derivatióiban és faragásibann is.”⁴³ Jól látható, hogy a popularitás a ponyva szintjével azonosítódik itt, elválasztva ettől a román képviselte hagyományt. Az elválasztás ugyanakkor a literátusság irányában is megtörténik. „És nem több szükség vagyon é most a' Románokra, [...] mint a' Kánonok *Molnár*' Physicájára 's *Dugonits*' Algebrájára?” – írja Vitéz Imréhez szóló levelében,⁴⁴ s egyező a gondolatmenet lényege akkor is, mikor Barczafalvi Szabó Dávid *Szigvártját* a sok *tudós indíttatású* szómagyari-

tás miatt bírálja:⁴⁵ „Teli vannak ilyenekkel a' RÁTZ Orvosi munkái; teli a' Kánonok MÓLNÁR Physikája, 's a' DUGONITS Algebrája, és Geometriája, 's még-is ezekben nem sok helyt botránkozik-meg a' leg-kényesebb fül-is: de Románt fordítani, 's a' gyönyörűségre szolgáló dolgokat-is idétlen nevekkel motskolni-el, meg-engedhetetlen vakmerőség.”⁴⁶

Leválván mind a literátusságról, mind a popularitásról, a román is az ízlés és a minőség felől válik igazán értelmezhetővé számára, csakúgy, mint Földi János számára, akivel azonban némi vitába keveredik Aranka György fordítása kapcsán: „A' Románokban még Népünknek tsekély 's alacsony ízlését kell néznünk. [...] A' kik közöttünk valamennyire még most az Olvasásnak kedvellői, azok vagy Papi emberek, vagy az érettebb gondolatú Öregek. Mindenik rend kárhoztatja Julia Leveleit; és ezzel a' Magyar ízlés éppen nints eltalálva. Én magam egyik rendből való sem vagyok: még is olly tsekélységnek látom, hogy először elolvasásom után soha többé kezembe sem fogom venni. A' név ösztönzött az elolvasásra: már vele meg elégedtem, sőt tőle meg tsömörlöttem. Egy szóval: nagy válogatást kell minékünk tennünk a' Románokban” – írta Földi Kazinczynak, 1791. március 9-én, majd azt is megjegyezte, hogy a *Bácsmegyey* hozzá küldött példányai sem igen fogytak.⁴⁷ Kazinczy (fenn nem maradt) ellenvetésére később megismételte nézetét: „Nem azt írák Barátom, hogy Románokat ne írjunk, nem, tellyességgel; hanem tsak hogy *meg válogassuk* még mi a' Románokat.”⁴⁸ A románokkal szembeni (egyébként eleve meglévőnek látszó) fenntartása itt elsősorban az értékszempontra hivatkozik: teret nyer az esztétikai olvasó perspektívája is.

b) Az érzékeny olvasó képze

Kazinczyt a románokkal kapcsolatban másként is foglalkoztatta az olvasó kérdése, nemcsak az esztétika nézőpontjából. Vitéz Imréhez írott levelében erről így szól: „Az én szegény *Bátsmegyey*m nem tetsze Patakon. Azt mondják, hogy azt a' haszontalan fityogást nem szenvedhetik, és hogy tőlem nem Románt vártak. Így itél gyakorta igazabban egy tizenhat esztendő Leány némelly nemű irások felett az eruditióval tellyes Criticusnál.”⁴⁹ Aranka Györgyhez három nappal később írott levelében (kicsit részletesebben) leírja ugyanezt, majd hozzáteszi: „a' Leányka ki-tsorduló könny tsepje édesebb jutalom az érzékeny Irónak, mint a' Professor Urak bölts ítélete.”⁵⁰ A tudósságról való leválás tehát nem kizárólag az esztétikai értékszempontra bevezetésével történik meg, hanem egy további olvasóképzet kialakulásával együttesen.

A románok olvasója ugyanis Kazinczy szerint nem elsősorban a „tudós”, hanem sokkal inkább az itt említett „Leány”, vagy ahogy a *Pályám emlékeztében* írja a *Bácsmegyeyre* utalva: a „szerelemben olvadozó ifjacskaik, s leánykáink”, akik „frazológákat dolgoznak belőle”.⁵¹ Ezt az olvasót nevezi levelében mintegy összefoglalóan „érzékeny”-nek, miután öntudatosan kiállt

a szerelmi téma létjogosultsága mellett: „Gyönyörködve fogja olvasni a’ Te munkádat az *érzékeny olvasó*”.⁵² A leányokban és ifjakban megszemélyesített „érzékeny olvasó” képze, a románok funkciójáról vallott véleményével van szoros összefüggésben. Mint levelében írja, a románokkal az a célja, hogy „azoknak olvasások által a’ szóllás’ és maga-viselet’ durvasága kedvesebb ízlésre faragódjon”.⁵³

Lényegében ugyanazt fogalmazza itt meg, mint Barczafalvi a *Szigvárhoz* írott *Tudósításában*: „A’ ki az érzékenységeket felsőbb rendűekké teszi, ’s meg jobbitja: az, éppen egygy olly méltóságos véget ér el, mint az, a’ ki tsupán tsak az Elme értő tehetségének tökéletesítése végett foglalatatoskodik. ’S ezen utóbb rendű Író, nem is használhat olly közönségesen, mint az előbbi: mert Olvasói mindenkor tsak kevesen vagynak; mivel még előre ollyakat téssen fel, kik már a’ Tudományokban jártasok.”⁵⁴ Kazinczy ezt a hasonlóságot a vita hevében nem vette észre (vagy nem akarta észrevenni). Míg a *Magyar Museumban* közölt recenzió direkt módon bírálja Barczafalvi fordítását, addig a *Bácsmegyey* elé írott *Jelentés* indirekten teszi ezt meg, noha utal arra, hogy saját *Szigvárt*-fordítása a másik elterjedtsége miatt nemigen láthat napvilágot. A *Jelentés* ugyanis éppen amellet érvel, hogy nem kell mindenáron magyaráítani a szavakat, sokkal inkább a milió magyarátsa a fontos, ami pedig a szabad, adaptációs fordítást követeli meg. S a cél is világos: az ízlés, a viselkedés, az életforma kicsinosítása leginkább az eredeti magyar viszonyok között megteremtett minta segítségével képzelhető el. Az irodalom így az általában vett csinosodás nyelveként tűnik fel, közvetlen életformáló szerep-mintát képezve, ahogy azt majd Kármán József és Pajor Gáspár *Urániájában* is látjuk.

A *Fanni Hagymányai* fiktív szerkesztői szólama éppen ezt a célkitűzést fogalmazza meg. Az első közlemény, amelyben Fanni életrajzát és az ezt mintegy bekonferáló szerkesztői szöveget találjuk,⁵⁵ összeveti a híres történelmi alakok, köztük nők példáját a mindennapi erkölcsösség ismeretlen példaképeivel, s megállapítja: „Hibája az a’ Históriaának, hogy tsak fényes Tselekedeteket, híres téteményeket tartott-fel a’ Maradéknak: és a’ titkos, együgyű, szemérmetes Tökéletességet az Idő Fátyolával be-fedezte. [...] Illyeneknek-is szántunk mi Helyet Munkánkban. Bár használjunk szép *Példák’ Mutatásával*: és bár találjunk eleget Hazánkban, kiket *Például mutathatunk!*”⁵⁶ Fanni leveleinek és naplójegyzeteinek tehát egy kicsinosított életről kell tanúbizonyságot tenniük a paratextusban megfogalmazott szándékok szerint, méghozzá azzal a világos célzattal, hogy előmozdítsák a kicsinosodást, a „Nyájas Popularitás” terjedését az olvasó világában is. Az érzékeny olvasó képze így adekvát módon megköveteli az érzékeny olvasásmódot, a textusban kódolt szerep csak az azzal való azonosulásban válhat hatóerővé.

c) *Élet és irodalom: az érzékeny olvasásmód*

Az „érzékeny” olvasásmód „táptalaját a társadalomtól és a környezettől elszigetelt, egyéni érzelmek s az olvasmányok közvetítésével kommunikációra szomjúhozó egyén közötti feszültség jelentette. Ez a »mindent legyűrő szűkség, hogy a nyomtatott oldal mögött a való élettel kerüljön kapcsolatba«, teljesen új, addig ismeretlenül intenzív bizalmat, szinte imaginárius barátságot teremtett az olvasó és a szerző, az irodalmi termék és annak befogadója között. Az érzelmileg felkavart olvasó azáltal enyhítette elszigeteltségének és anonimitásának kínját, hogy olvasmányán keresztül, úgy érezte, a hasonló érzelműek közösségével lép kapcsolatba.”⁵⁷ E közösség, az érzékeny emberek virtuális közösségének alapja tehát a szövegek által felkínált érzékeny szerepmintával való azonosulásban fedezhető fel. Az olvasásmód mintegy elfogadja a közönségképzet ajánlatát, sőt, csak a kettő közötti kizárólagos megfelelést tekinti érvényesnek.

Kazinczy a *Bácsmegyey* második kiadásában lényegesen eltérő értelmezést ad e tekintetben. A szöveghez illesztett utószóban egy másik szólamot, Surányi Mantzi (akkor már Nincsi) álláspontját ismerhetjük meg, mintegy ellenpontot képezvén a Bácsmegyey nézőpontjából megismert történethez. Itt hangzik el a kulcsfontosságú mondat: „Mert bizony az Élet nem Román és a Román nem Élet.”⁵⁸ Vajon mi indokolja ezt a szentenciózus szétválasztást? Hiszen az első kiadásban is alcímként a költött történet megnevezés volt olvasható a címlapon, s már az akkor tervezett átdolgozásban teret kapott volna a „zavart fejű” hős nézőpontjával szemben a lányé is.⁵⁹ Csakhogy ekkor ez az elválasztás még valójában korántsem volt egyértelmű. Szauder József kimutatta nevezetes tanulmányában,⁶⁰ hogy miként fonódnak a regényadaptációba saját szövegek, hogy Döme Károlynak ajánlott versében Kazinczy Bácsmegyeyvel azonosítja magát.⁶¹ S ezt máskor is megtette (lásd például a Stella ajánlását⁶²), illetve mások is megtették a korban és nem sokkal később (lásd például Kisfaludy Sándor vagy Vitkovics Mihály levélregényeinek saját nyersanyagát, vagy Kármán Markovicsnéval folytatott levelezéseinek áthallásait).⁶³

Az olvasásmód felől még inkább látható élet és irodalom összemosásának sokszor látens igyekezete és kiterjedt gyakorlata. A *Bácsmegyey*ből, mint Kazinczy emlegeti büszkeséggel, a korabeli ifjak frazeológiákat dolgoznak, ismerünk ilyet Daykától,⁶⁴ tudunk Németh László hasonló tevékenységéről,⁶⁵ és Vitkovics Mihály is beszámol erről.⁶⁶ Mintegy a korabeli minta-leveleskönyvek funkcióját öltötte magára a *Bácsmegyey* (is). Csokonai egyik Lillához írott levele másolatokban terjedt, melyek között az egyik már csak „Edj érzékeny levél” címen említi, elhagyván belőle minden személyes vonatkozást.⁶⁷ Horváth Ádám Kazinczyval való első találkozását követően túlfűtött hangú levelet bocsát az éppen eltávozott után, „Kedves Kegyetlenem”-ként aposztrofálva barátját.⁶⁸

A példák még sorolhatók lennének. Úgy tűnik, azonosítható egy olyan szöveghasználati mód, amely nem tesz különbséget fikció és valóság, élet és irodalom között, pontosabban: szándékosan elmosza ezek határvonalait. Ez a törekvés regisztrálható mind a szerző, mind az olvasó részéről, azonban igazán meghatározóvá természetszerűleg csak az olvasásmódban válhat. A szerző átjár a két szféra között, az olvasó összemosza ezeket. Még pontosabban: csak az érzékeny olvasásmód teszi meg ezt, amely fogékony a textusban felkínált szerepminta elfogadására és követésére, valamint (esetleg) a paratextusban meghatározott olvasóképzzettel való azonosulásra. „Élet” és „Román” Kazinczy általi kategorikus szétválasztása erre az olvasásmódra reflektált visszamenőleg, s tette azt érvénytelenné. Élet és irodalom összemosása ugyanis nem kínál valóban megélhető szerepmintát (lásd a Wertherkövetők szélsőséges esetét), s azt, hogy „a’ szóllás’ és maga-viselet’ durvasága kedvesebb ízlésre faragódjon”, már csak szűk körben, a kiválasztottak esztétikai olvasásmódjában reméli megvalósulni.

4. Az irodalmi műveltség szerkezetváltása

a) Integráció

A korábbiakban az irodalmi műveltség alakulástörténetének megragadásához annak rétegeit és ezen rétegek alakulását vizsgáltuk. A korabeli irodalmi műveltség sajátosságai folytán a rétegek egyben az irodalmi műveltség sajátos közegeit is jelentették (az egyház szervezeti kereteit és a közvetlen társadalmi kört), melyek egymástól alapvetően elkülönülten léteztek. A *hagyományozódás* a közegekként értelmezhető rétegeken belül, lényegében ugyancsak elkülönülten zajlott. A *tudós Hazafiak* közössége a *literátusság* és *popularitás* rétegeivel (és közegeivel) szemben nem elkülönül, hanem integrál, s így már valójában nem értelmezhető az irodalmi műveltség egy rétegeként, hiszen az irodalmi műveltség egészével kapcsolatos. Az addig meghatározóan *közvetlen viszonyokon* alapuló közegek helyét a társulás eszméje jegyében (mintegy a társaságok jelentette szervezeti keret „fölött”) egy *virtuális közösség* veszi át *valósnak tekintett* közegként, ami az elkülönülésen alapuló műveltségszerkezet egészének a megrendüléséhez vezet. Közeg és réteg azonosíthatósága megszűnik, a hagyományozódás nem értelmezhető csakis a rétegekhez kapcsoltan, az irodalmi műveltség keretein belül felsejlenek és megragadhatóvá válnak egy új alakulat, a modern értelemben vett (szép)irodalmisság körvonalai.

Literátusság, popularitás mint önálló rétegek a háttérbe szorulnak, a formálódó irodalom elemeiként pedig ugyancsak másodlagosak: nem az eredendő, mondhatni útra bocsátó közegek és rétegek felől válik értelmezhetővé a tudós hazafiság, hanem fordítva. Révai és Verseggy, bármennyire tudós literátorok is, már nem sorolhatók be a literátusságba a maguk egészé-

ben, inkább csak az mondható el, hogy grammatikai munkásságuk nyilvánvalóan literátus jegyeket mutat, míg énekszerzésük inkább a popularitás hagyományaival hozható összefüggésbe. Horváth Ádám pedig nem utalható egészében a popularitás körébe, mert *Psychológiája* és *Nyári éjszakája* például tudós igénnyel készült, míg alkalmi és énekköltészete inkább populáris jellegű. Literátusság és popularitás – közeg jellegük megszűnésével – egyre inkább műveltségi hagyományokat reprezentáltak, Peter Burke szavaival „irány” és nem „tartomány” értelemben.⁶⁹

A testőrírók addigi létmódjukból kiszakadva egy új világgal szembesültek, s ez nagymértékben meghatározta új műveltségi utakat kereső magatartásukat. A „józsefi korban”⁷⁰ azt kell kiemelnünk, hogy a társadalom, a szellemi élet sokkal szélesebb rétegei kerültek a „kiszakadás” állapotába: a szilárdnak gondolt struktúrák megmozdultak, a mobilitás lehetősége áthághatatlanak gondolt határvonalakat látszott eliminálni, elemi létformák süllyedtek el vagy alakultak át. Az irodalmi műveltség közegeinek megszűnt a zártságuk, örök életűnek gondolt kereteik meginogni látszottak. A kihívás immár általános volt, nem csak szűk körben hatott.

A „tudós Hazafiak” kétlakiséga e helyzetre adott válasz volt. A közegek határai elbizonytalanodtak, zártságuk oldódott, de létük és létmódot meghatározó szerepük nem szűnt meg. Ugyanakkor már ki is tekintettek belőle, közönségképzetük így megkettőződött. Az *eredendő közönségképzet* nem tűnt el, csak kiegészült egy *virtuális közösségre alapozott közönségképzet*tel, amely a kialakuló nyilvánosság eszmei előalakjának is tekinthető. Mindeközben persze a tényleges olvasóközönség is formálódott, hiszen az egyes hagyományok primér olvasóközönsége bevonódott a „tudós Hazafiak” nagyobb – virtuális – közösségébe, más hagyományok és törekvések potenciális közönségét jelentve ezáltal. Ez azt eredményezte, hogy a „tudós Hazafiak” közösségképzeete nem pusztán a vele adekvátnak mondható hasznos olvasással találkozott a befogadásban, hanem a többi, régi és újabb olvasásmóddal is. A paratextusban a „tudós Hazafiak”-nak felajánlott szöveg implicit olvasója valójában egyaránt lehetett tudós, műkedvelő, érzékeny ember, valamint palérozott és esztétikai olvasó. Ezek közül alternatív virtuális közösséget azonban csak az „érzékeny emberek” alkottak.

b) Elkülönülés

A matematikai definíciók nyelvén fogalmazva azt is mondhatjuk: minden „érzékeny ember” „tudós Hazafi”, de nem minden „tudós Hazafi” „érzékeny ember”. A virtuális közösségekhez való tartozás alapja a „tudós Hazafiak” esetében legáltalánosabban a magyarnyelvűségben rejlik, míg az „érzékeny emberek” közössége élet és irodalom egységének tételezésében leli fel közös identitását. Látható, hogy ezen kritériumok között nem kizáró, hanem inkább megengedő a viszony. A közösségek előtt közös cél elérésének az

ideája lebeg: a Haza művelődés útján történő felemelésének gondolata, illetve az ember morális kiművelése. A „tudós Hazafi” alakja ideologikus konstrukció, mindig reflektált, az „érzékeny ember” ezzel szemben nem csak – sőt, elsősorban nem – teoretikus konstrukciókban van jelen, leginkább kódoltan létezik a textusokban, szerepmintaként, s mint ilyen reflektálatlan.

Virtuális közösségeik megragadására ennek megfelelően más és más lehetőség kínálkozik: a „tudós Hazafiak” és az „érzékeny emberek” egyaránt vizsgálhatók teoretikus identitásképzésük felől, középpontban a *hazafiság* és *érzékenység* fogalmainak értelmezéseivel, viszont csak az „érzékeny emberek” közössége jellemezhető önálló, retorikailag-poétikailag releváns jegyekkel rendelkező *nyelvhasználati móddal* mint a textusokban kódolt szerepminta létezési módjával. A „tudós Hazafiak”-nak nincs ilyen saját nyelvük, pontosabban csak teoretikus nyelvük van, ami eszmetörténeti nézőpontból, beszédmódként írható le.

Épp ez a sajátosságuk az, ami integráció és elkülönülés sajátos egyidejű dinamikáját biztosítja. A „tudós Hazafiak” virtuális közössége azért rendelkezik integratív energiával, mert reflexív identitástudata nem képez meg önálló nyelvhasználati módot is, lehetőséget adván így a különböző, egyébként erősen szétartó nyelvhasználati (és ennek megfelelő olvasás-) módok együttélésére. Az „érzékeny emberek” közössége ezért problémátlanul simulhat bele a „tudós Hazafiak” tágabb közösségébe, miközben egyrészt eltérő önazonosság-tudatával, másrészt (és főleg) ebből – vagyis élet és irodalom összemosásából – fakadó saját nyelvhasználatával el is különül ama nagyobb közösségtől. Ez az egybefonódott két közösség az a virtuális tér, amely – a korabeli tudós társaságok szervezeti kereteivel együtt – az irodalmi műveltség és a (szép)irodalom „episztémé”-váltásának sajátos közegét képezi, úgy is mondhatjuk, ezek reprezentálják az átmenet létmódját.

1 Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Színművek 1., kiad. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, Bp., 1978, 313–324, 540–560. sorok.

2 SZILÁGYI Márton, *A vígjátéktíró Bessenyei művészi távlatai = A szétszórt rendszer*, szerk. CSORBA Sándor–MARGÓCSY Klára, Nyíregyháza, 1998, 151.; vö. NAGY Imre, *Arckép és hasonmás. Textus, paratextus, intertextus A' Filozófusban = A magyar irodalmi kánon a XIX. században*, szerk. TAKÁTS József, Bp., 2000, 19–36., főleg 27–36.

3 „Mintha itt [Pontyi 3. felvonásbeli elemelkedésénél] az a műveltségesszmény (vagy legalább annak bizonyos része) lenne reprodukálva, amelyet Bessenyei *A Holmi* XIV. ré-

szében, a debreceni, sárospataki tanítás módját jellemző – nyilván saját tapasztalatát általánosítva – leír” (SZILÁGYI Márton, *i. m.*, 147.).

4 BGYÖM, Színm. 549. Utána következő felsorolása explicite is a ponyvákra utal: „Uh! Filozófia, Sokrates, Argalus, Markalf, Stilfrid, Káriklia, Nyul historiája, Álmos-könyv, Trója veszedelme, Tódi Miklos, filozófusok, jöjjetek mind segedelmemre.” *I. m.*, 550.

5 SZILÁGYI Márton, *i. m.*, 152.

6 Mint Szilágyi Márton összegzően megállapítja: „feltűnő, hogy a vígjáték mennyire nem az esztétikai önállóság értelmében felfogott irodalmat akarja beilleszteni saját, szigo-

rú következetességgel felépített művelődési víziójába. Párménio gondolkodói szituációja nem tünteti ki figyelmével a szépirodalmat”, i. m., 153.

7 Vö. SZAUDER József, *Tempeffői szatirikus körképe a játékos magyar világról* = *Uő, Az éj és a csillagok*, Bp., 1980, 236–238.

8 Vö. Cs/Szím., 1., 2521–2525. sorok.

9 Vö. NAGY Imre, „Héraklit és Demokrit” (A kora reformkori vígjáték dramaturgiája), It, 1998, 512.

10 *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, szerk. Guglielmo CAVALLLO, Roger CHARTIER, Bp., 2000, 326. és 328.

11 Uo., 32.

12 Uo., 335.

13 Vö. erre nézve dolgozatunkat: „Literátusság” és „popularitás”, *Studia Litteraria*, 1998, 131–150.

14 BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1994, 65.

15 „A felvállalt műveltségterjesztő, erkölcsnevelő, közösségi és nemzeti szolgálat következtében az „integrált irodalom” tágabb fogalom a szórakoztató igénnyel fellépő népszerű (populáris) művészetnél, és nem is az „elit” vagy „magas” irodalom ellenpólusaként értelmezendő, mert a korszak közönsége gyakran „magas” irodalomként olvassa e műveket (Kisfaludy Sándor *Himfjút* és regéit például, vagy Fáy András meséit és *A Bélteki ház* című regényét). A piacra számító ponyvairodalomtól szintén lényeges vonásában különbözik. A közösségi programmal dolgozó szerzők bár fontosnak tartják, hogy műveiket olvassák, sőt meg is vásárolják, emellett igénylik a közönség visszajelzését, jóváhagyását, sőt (olykor »fizetség« gyanánt) tetszésnyilvánítását, elsődleges céljuk mégsem az üzleti haszonban merül ki.” (HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében*, Debrecen, 2000, 62.) A jelen dolgozat szemlélete sokat köszönhet a Szegedi Egyetem Klasszikus Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke munkatársaival (Csetri Lajossal, Hász-Fehér Katalinnal, Szajbély Mihállal, Zentai Máriával) folytatott személyes és írásbeli dialógusnak.

16 HÁSZ-FEHÉR Katalin, i. m., 60–61.

17 CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség?* (Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi

nyelvújítás korszakában), Bp., 1990, 303.; vö. HÁSZ-FEHÉR Katalin, i. m., 59.

18 Szajbély Mihály a románirodalom vonatkozásában alkalmaz hasonló dichotómiát, a *Kunstromian* és a *Trivialroman* fogalompárját (SZAJBÉLY Mihály, *Regényelméleti gondolatok a XVIII. század második felének magyar irodalmában*, ItK, 1982, 11–12.).

19 HÁSZ-FEHÉR Katalin, i. m., 62–63.

20 Uo., 64.

21 Vö. uo., 62–63., Niklas Luhmann rendszerelméletére hivatkozva. E rétegek természetesen nem kizárólagosak, s nem is változatlanok, de jelen szempontunkból e nagylép-tékű megközelítés elégségesnek tűnik. A továbbiakra nézve lásd MILBACHER Róbert az itteniekhez hasonló szempontú vizsgálatait („...földedben állasz mély gyökökkel...” *A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és póriás hagyományának vázlata*, Bp., 2000).

22 HÁSZ-FEHÉR Katalin, i. m., 62.

23 Paul RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa* = *Narratívák 2.*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., 1998, 28. Az implikált szerző és olvasó kategóriái Wolfgang Iser-től származnak, Ricoeur azonban az eredeti „implicit” helyett az „implikált” fogalmát tartja kifejezőbbnek (lásd i. m., 13. lábjegyzet). Iser előbb prózatörténeti műve zárófejezeteként adta közre olvasásfenomenológiai megközelítésének összefoglalását (*The Implied Reader*, London, 1980, 274–294.; a német eredeti 1972-ben jelent meg), majd önálló könyvet szentelt a kérdéskörnek (*The Act of Reading*, London, 1980, a német eredeti 1976-ban jelent meg). Ezek között lényegi pontokon szövegszerű átfedések is vannak („the literary work has two poles, which we might call the artistic and the esthetic: the artistic refers to the text created by the author, and the esthetic to the realization accomplished by the reader”, 274., illetve 21.).

24 Paul RICOEUR, i. m., 28. Ricoeur utal koncepciójának más olvasáselméletekhez (elsősorban az Iseréhez és a Jausséhoz) fűződő viszonyára. Kiemeli többek közt, hogy Iser implicit olvasója „tiszán elkülönül minden valóságos olvasótól” (uo., vö. „implied reader as a concept has his roots firmly planted in the structure of the text; he is a construct

and in no way to be identified with any real reader", Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, 34.). Iser minden szigorú elhatárolás mellett sem hagyja teljesen figyelmen kívül a valós olvasó kontextusát („the implied reader [...] provides a link between all the historical and individual actualization of the text and makes them accessible to analysis”, uo., 38.), s ez összhangban van a szövegen belüliség primátusával.

25 Vö. Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, 163–170.

26 Idézi SZAJBÉLY Mihály, *Fordításméleleti megfontolások a 18. század második felének magyar irodalmában*, It, 1983, 146.

27 GYÁRFÁS Ágnes, *Az első magyar bölcséleti mű és története*, Bp., 1990, 7.

28 Uo., 8.

29 Vö. SZAJBÉLY Mihály, *Előszó és ajánlás*, It, 1985, 543–564.

30 Vö. MARGÓCSY István, *A magyar nyelv státusa a XVIII. század második felében = Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának időszeri kérdései)*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1996, 252–253.

31 Vö. V. WINDISCH Éva, *Kovachich Márton György, a forráskutató*, Bp., 1998, 58.

32 Uo., 22.

33 Uo., 27. A kurzívval szedett részt Bitskey István pontosította, az eredeti német levél idézett része a következő: „Ich wünschte Ihnen Bester Freund nur Geduld und Beharrlichkeit bey Ihren gelehrten Arbeiten, man muss dabey zu viel von Zufall, Umständen und Menschen leiden, dagegen hat man zu wenig Aufmunterung, blos die Liebe zu Wissenschaften, zu seinem Vaterlande, und die Erhabenheit des Geistes eben da am muthigsten zu arbeiten, wo sich die meisten Schwierigkeiten finden, kann uns unverdrossen erhalten und so ein Geist erschaffet sich selbst ein Feld, woran er arbeiten kann, wo ein anderer keinen Gegenstand fände.” (KazLev. I. 479.)

34 *Únalmas órákban, vagy-is a' téli hosszú estvéken való idő töltés*, Pozsony, 1794, 3.

35 Holmi I., Pest 1789, 8–9.

36 Gyöngyössi János magyar versei, Bécs, 1790, Előljáró Beszéd, 4. számozatlan oldal.

37 MÁTYÁSI József, *Semminél több valami*, Pozsony, 1794, XIII–XIV.

38 KazLev. I. 434–435.

39 Kazinczy Vitéz Imréhez, 1789. augusztus 23., KazLev. I. 438–440.

40 KazLev. I. 440.

41 KazLev. I. 521.

42 KazLev. I. 440.

43 KazLev. I. 191.; vö. Ráday e vélekedést megerősítő válaszáat, uo., 194–195.

44 KazLev. I. 440.

45 Az egyéni írói féltékenységen kívül (hiszen a művet ő is lefordította, csak nem tudta kiadni, mert Barczafalvi megelőzte) valószínűleg ez a mozzanat volt általános elutasításának az oka, amely elutasítást legújabbban Margócsy István is némileg magyarázat nélkülinek tartott (*Szigvárt apológiája = Mesterek, tanítványok. Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Bp., 1999, 154.).

46 Magyar Museum, I., 2., 185–186.

47 KazLev. II. 169., 170.

48 KazLev. II. 191.

49 KazLev. I. 440.

50 KazLev. II. 448.

51 Kazinczy Ferenc művei, kiad. SZAUDER Mária, Bp., 1979, I., 345. (KazMűv.)

52 KazLev. I. 439.

53 KazLev. I. 440.

54 *Szigvárt' Klastromi Története*, Pozsony, 1787. *A' Könyv Szerzőnek előre való Tudósítása* című előbeszéd 2. számozatlan oldalán.

55 Az *Eggy Szó az Olvasóhoz* csak az Uránia első számában közölt Fanni című rövid életrajzra és az arcképmetszetre vonatkozik („Egy Esméretlen küldötte hozzánk az ide be-iktatott Élete-folytát, és Árnyékát azon Személynek, kit ő Fanni-nak nevezett.” *Uránia*, kiad. Szilágyi Márton, Debrecen, 1999, 68.). A második számban, a „Hagyományok” előtti ajánlás erre utal vissza („Forróan köszönöm, hogy ti-is Fannimat kedveltétek; ... hogy azt Urániátokba befogadtátok [...] hátramaradt írásait, melyek mint szent Hagyományok, Hólta után nálam le-téve voltak, imé itt küldöm... Ha jónak állítjátok, tegyétek közönségessé.” 179.).

56 *Uránia*, 68.; lásd még az utolsó előtti bekezdést is.

57 *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, 331. Az idézetet belüli idézet Robert Darntontól származik (*Rousseau und seine*

Leser, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 1985/57–58., 137.).

58 KazMűv. I. 143. „A második kiadás végiben egy levelem áll, mely heroinámat zavart fejű szeretője vádjaiból kifejtse, s voltak, akik úgy hívék, hogy ez a nem-fordított, hanem saját tollamból folyt levél az egész románnál többet ér.” (KazMűv. I. 346.)

59 „Ujjobban adom ki, 's a' szegény Mantzit hite szegéséért excusálom benne, 's a' vétket szüleiére tolom.” (Kazinczy Arankának, Kassa, 1789. december 21., KazLev. I. 521.; vö. még uo., 440. is)

60 SZAUDER József, *A kassai „Érzelmek iskolája”* = *Uő, A romantika útján*, Bp., 1961, 90–114.

61 „'S mind azt szennyvedtem a' mit Bács-megyeyem / Inséges örvényjében szennyvedtett.” (1790. január 1., KazLev. II. 1–2.)

62 Vö. KazLev. II. 341. és SZAUDER József, *i. m.*, 113–114.

63 Vö. KISFALUDY Sándor, *Szépprózai művek*, kiad. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1997, 207–209., 251.; *Vitkovics Mihály válogatott művei*, kiad. LŐKÖS István, Bp., 1980, 24., 231.; FRIED István, *Élet és irodalom a „Fanni ha-*

gyományai”-ban = *Hagyomány és ismeretközlés*, szerk. KOVÁCS Anna, Salgótarján, 1988, 71–72.

64 Sárospataki Református Kollégium Nagykönyvtára, Kt. 1130., 88. Az ún. Sárga Kötetben itt Kazinczy bejegyzése olvasható: „Excerpták az én Bácsmegyeimből”.

65 VÁCZY János, *Kazinczy Ferenc és kora*, Bp., 1915, 218.

66 *Vitkovics Mihály válogatott művei*, 290.

67 *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Levelezés*, kiad. DEBRECZENI Attila, Bp., 1999, 498., 502.

68 KazLev. I. 488.

69 „a kultúra nyitott rendszer, úgyhogy nem két kulturális tömb, hanem árnyalatok egész sora alkotja; a »magas« és az »alacsony« tehát nem tartományok, hanem inkább irányok, és majdnem mindenki közöttük van.” (Peter BURKE, *A populáris kultúra a történettudomány és az etnológia mezsgyéjén*, Etnographia XCV [1984], 369.)

70 Lásd dolgozatunkat: *Egy korszak kijelölése* = *In honorem Tamás Attila*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debrecen, 2000, 65–79.

Fordításelméleti gondolatok és fordítási gyakorlatok a magyar felvilágosodásban

A magyar fordításirodalom egyik leggazdagabb korszaka a XVIII. század. Különösen fontos szerepet játszik a fordítás a magyar felvilágosodás képviselőinek tevékenységében 1770-től a század végéig. Íróink és filozófusaink, akik szinte kivétel nélkül foglalkoztak ebben az időszakban fordítással is, három elvet kapcsoltak össze gondolkodásukban, amelyek mindegyike összefügg valamilyen módon a fordítással: csak a más kultúrákra is nyitott és azokkal kapcsolatot létesítő nemzeteknek van jövője, a hazai fejlődés meggyorsítását az európai irodalmak és tudományok anyanyelvű megismertetése biztosítja, valamint, hogy az anyanyelv művelése és az anyanyelvű szépirodalom megteremtése a nemzet létezésének feltétele.¹ Bessenyei György 1779-ben „A magyar nyelv felemelkedéséről” írva így fogalmaz: „Leg alább azt tapasztoljuk, hogy tsupán idegen nyelven soha még egy Nemzet is e földön, a maga Anya nyelvét meg vetvén, böltsességre, tudományokra nem emeltetett.”² Batsányi János „A fordításról” című írásában így érvel 1788-ban: „...a’ Nemzet soha tudományra ’s közönséges világosságra könyebben és hamarabb nem juthat, mint ha az a’ végre készült Munkákat anyai nyelvén olvashattya”.³ A két idézet hasonlósága jól mutatja, hogy filozófusaink gondolatmenetében az anyanyelvről és a fordításról való gondolkodás egységet képez.

A magyar felvilágosodás három jelentős alakjának gondolatait és tevékenységét helyeztem elemzéseim középpontjába, akiknek munkásságában a francia hatás jelentős szerepet játszott: Bessenyei Györgyét, akinek a fordításról szóló írásait eddig összekapcsolva nem elemezték, Batsányi Jánosét, akinek „A fordításról” című írása az első magyar nyelvű összefüggő fordításelmélettel foglalkozó mű és amelynek egy feltételezhető közvetett francia forrását mutatom be, valamint Pétzeli Józsefét, akinek fordításaiiban és fordításról írt gondolataiban a francia felvilágosodás szemlélete a leghatározottabban tükröződik. Tanulmányom második részében kapcsolatot keresek az elméleti jellegű gondolatok és a gyakorlat között a korszakra jellemző fordítási stratégiák és fordítási irodalom rövid bemutatásával.

A fordításelméletek és fordítási gyakorlatok terén meg kell különböztetnünk sajátosan magyar és egész Európára jellemző tendenciákat. Az ismert

történelmi helyzet miatt az Európában jelentkező tendenciák is bizonyos késséssel figyelhetők meg nálunk, ugyanakkor a különböző nyugat-európai nyelvfilozófiai, retorikai és fordításelméleti gondolatok egy időben és egymással keveredve fejtik ki hatásukat a magyar írókra és filozófusokra. A fordításról szóló írásokban elsősorban francia hatást lehet felismerni, akárcsak egész Európában. Gyakran találkozunk Pierre-Daniel Huet, a Régiek és Modernek vitájában szereplő Mme Dacier és Houdar de la Motte, Batteux, D'Alembert, Voltaire nevével. Ezek az írók és gondolataik megtalálhatók a korszak jelentős német elméletíróinál is, így Gottschednél vagy Breitingernél, amit azért kell megemlítenünk, mert az utóbbiak hatása is szerepet játszik a magyar felvilágosodás elemzett korszakában. Nemcsak a francia nyelv és filozófia válik uralkodóvá, a francia fordítók presztízse is nagy. A nemzetközi szakirodalom a francia és a német fordításirodalomban azt a különbséget hangsúlyozza, hogy míg a franciáknál a legkiválóbb írók fordítanak (Voltaire, Prévost, Diderot), a németeknél inkább a tudósok és filológusok. A franciáknál elterjedt az a nézet, hogy a fordítás művészet, míg a németek inkább mesterségnek tartják.⁴ A francia nyelv, fordítási elmélet és gyakorlat uralkodása Európában a hatvanas évekig jellemző. Ebben az időszakban a francia fordítók feladatuknak érzik, hogy a latin nyelv közvetítő szerepének háttérbe szorulásával ők tolmácsolják a más nyelven írt kortárs, de akár az antik irodalomból származó műveket is, és főleg az angol irodalmat és filozófiát, hozzáigazítva ezeket a korabeli ismeretekhez és a kortárs olvasó tudásához, nyelvéhez és ízléséhez. Jellemző, hogy míg a XVII. században öt művet fordítanak angolból franciára, a XVIII. században mintegy ötszázat, amelynek azután több mint egynegyedét francia közvetítéssel fordítják le más idegen nyelvekre. Ez a megjegyzés azért is fontos, mert mutatja, hogy a magyar gyakorlat az európaítól alapjában nem különbözik. A téma nemzetközi vonásait ismerni kell a fordításokról írt gondolatok és a fordítási gyakorlat értékelése során: az utóbbi években a kutatók egyre többször figyelmeztetnek arra, milyen tévedéseket okoztak az egyoldalúan kiválasztott források vagy az írók ellenőrzés nélkül elfogadott nyilatkozatai. Csak akkor tudunk egy fordításelméleti gondolatot vagy fordítást forrásra visszavezetni, ha a fordítást összehasonlítottuk az eredetivel.⁵ Ez utóbbi megjegyzés Batsányi írása kapcsán lehet tanulságos.

A felvilágosodás korában a francia fordítási irodalomra meglehetősen heterogenitás jellemző. Tovább él az előző században jelentős szerepet játszó módszer, amely a „szép hűtlenek” elnevezés alatt vált ismertté. Ez a módszer tulajdonképpen a klasszikus ízlés és az imitáció-elv vetülete, melynek lényege, hogy nem az eredeti mű formáját és tartalmát kell elsősorban követni, hanem azokat a normákat és szabályokat, amelyek annak az országnak a nyelvére és irodalmára érvényesek, amelyre lefordítják őket. A „szép hűtlenek” fordítási elve a befogadóra koncentrál, amely a gyakorlatban újratерemtést jelent.

A felvilágosodás irodalmában és esztétikájában fontos szerepet játszó hasznossági szempont, a szélesebb közönség megnyerésének vágya, az eredetiség fogalmának érvényesülése a korábbi elv új tartalommal való megtöltését tette lehetővé. Az angol fordítási gyakorlatok és fordítói gondolatok is ebbe az irányba hatottak. A XVII. századtól eltérően a felvilágosodás korában nem az antik szerzők játszanak alapvető szerepet. A filozófia, a tudomány, az esztétika területén elismert kortárs alkotók Európa-szerte híressé vált műveinek döntő befolyása érvényesül a fordítás terén. Ezek a fordítási elvek éppúgy igazolják a „jó ízléshez” való alakítást, mint a kivonatolást, a próza használatát a verses mű lefordítása esetében. Az elvárások között fontos szerepet játszik a világosság, a kifejező stílus és az eredeti szöveg szerzőjének szándékaihoz való sajátos „hűség” elve.⁶

A francia felvilágosodás jellegzetes fordítási gyakorlatát két, Magyarországon is jól ismert XVIII. századi példával szeretném jellemezni. Az egyik Voltaire fordítása, amelyben Hamlet monológiát írja át franciára az 1734-ben megjelent *Filozófiai levelek*ben. A fordításhoz fűzött soraiban Voltaire a szó szerint fordítókat bírálja, akik nem képesek a mű szellemét tolmácsolni: „jaj annak a fordítónak, aki betű szerint ülteti át az eredetit, s minden egyes szót lefordítva elsikkasztja értelmét”.⁷ Shakespeare-t úgy adja vissza franciául, hogy a verssorokat alexandrinussá alakítja, törli a jó ízlésnek ellentmondani látszó gondolatokat, és a felvilágosodás filozófiáját vetíti a szövegbe. A másik, talán még gyakrabban idézett példa Pope *Essay on Man*jének fordítása. 1737-ben Resnel abbé Voltaire-hez hasonló elvek alapján alakítja át az angol filozófus szövegét, spinozista filozófiával töltve meg. 1741-es német fordítója ezt a művet használja forrásként, pedig akkorra már direkt német fordítása is van. Szabad fordítást készít belőle Silhouette, majd a századforduló után fontosabbá váló hűség nevében fordítja le Fontanes 1783-ban. Ez utóbbi példa Bessenyei Pope-fordításai miatt különösen érdekes, de a közvetett, vagy „vegyes” fordítási gyakorlat európai elterjedtségével kapcsolatban is fontos megemlíteni.⁸

Ugyanakkor a fordítói hűség elve is folyamatosan jelen van Franciaországban ebben a korszakban. Latin nyelvű elméleti művében emellett tör lándzsát Pierre-Daniel Huet, akinek 1661-ben készült írását egy évszázadon át többször kiadják és gyakran idézik. Párbeszédében három humanista (Casaubon, de Thou, Fronton du Duc) fiktív vitáján keresztül támadja a szabad fordítást és az alázatos fordító ideálját fogalmazza meg. A Régiek és Modernek vitájában ezt a módszert védelmezi Mme Dacier, majd a XVIII. század derekán a fordítás szabályait megfogalmazó Batteux, akinek elmélete a latin és a francia nyelv összehasonlítására épül.⁹ Diderot az előző szerzőktől teljesen eltérő gondolatmenetben, esztétikai megközelítésben és a kortárs fordítói gyakorlatot bírálva – konkrétan Silhouette Pope-fordítását elemezve – fogalmazta meg a fordítás pontosságának követelményét. Nála azonban ez az elv az erőteljes-

séggel, a kifejező, a gondolati és a stílusbeli egységet megvalósító anyanyelvi megfogalmazással kapcsolódik össze: számon kéri a fordítótól, hogy a fordítás során saját nyelvének szellemét ismerje és kövesse. Diderot-nak ez a módszeres forráskritikája abban az időszakban készült, amikor maga is sokat fordított. A nyelv természetéről elmélkedve néhány évvel később sokkal szkeptikusabb a lefordíthatóság kérdésében, főleg, ha költészetről van szó: „Azt hittem, mint mindenki, hogy egy költőt egy másik költő le tud fordítani: tévedés volt...”¹⁰ A kor francia nyelvfilozófiájában fontos szerepet kapnak a nyelvek szelleméről kialakított elméletek, amelyeket a fordítással is összekapcsolnak: így az angolt tömör és energikus, a franciát világos, de gondolatilag kevésbé mély nyelvként jellemzik. A nyelvek relativista szemlélete – amely megjelenik az *Enciklopédia* cikkelyeiben is – fejlődésüket feltételezi, aktuális állapotukat pedig a népek társadalmi, politikai, kulturális helyzetével állítja párhuzamba.¹¹ A fordítás kérdéseit elméleti és nyelvészeti aspektusból tárgyaló címszavak a fordítói „hűség” elvét hangsúlyozzák, de nem ítélik el a „szabad” fordítást sem. Legérdekesebb témánk szempontjából Marmontel „Traduction” címszava, ahol a szerző először bemutatja a kétféle fordítási gyakorlatot, majd ahelyett, hogy választana közöttük, a középutat javasolja. Gondolatait azért is fontos ismernünk, mert Lucanus első könyvét Bessenyei György az ő fordítása nyomán ültette át magyar nyelvre. Marmontel ezt a fordítást szabad fordításnak tekinti.¹² A francia fordítások követése és a szabad fordítás elvének érvényesülése a német irodalom európai felértékelésével veszti el jelentőségét: Herder, Lessing, Goethe munkásságával.

Bessenyei György fordításról írt gondolatait különböző műveiben, kritikáiban, előszavaiban olvashatjuk. Nem írt önálló fordításelméleti munkát, de gondolatai harmonikusan összekapcsolódnak, legkorábbi műveitől az utolsó alkotásokig. Visszatérő gondolatainak egy része párhuzamos a francia felvilágosodás filozófusainak elveivel: hangsúlyozza a fordítás hasznosságát az olvasók ismereteinek bővítésében és ízlésének formálásában, az aktualizálás kötelezettségét, a jó fordítás legfontosabb kritériumának azt tartja, hogy a fordító anyanyelve szabályaihoz igazodjék. A teljes értékű fordítás lehetőségét fogalmazza meg 1776-ban Lucanus első könyvének fordításához írt bevezetőjében: „Nem bizom magamhoz a’ fordításnak Mesterségébe; és ennél nehezebb dolgot a’ nyelvekre való nézve alig ismérek. Ezt a kis fordításmat ezerszer igazítottam már, még-is alig olvashatok benne úgy hat, hét sort, hogy hibáját ne lássam.”¹³ Ez a fordítás azért is egyedülálló, mert Bessenyei általános gyakorlatától különbözik, ugyanis saját gondolatait nem fűzte a szöveghez. Szándékáról azt írja, hogy ebben a munkában nem annyira a gondolatok magyar nyelvre fordítása volt a célja, sokkal inkább annak kipróbálása, lehetséges-e „Valóságos Magyar fordítást” készíteni, amely nincs anyanyelvünk „természete” ellen. Kulcsár Péter kutatásai szerint Bessenyei a latin szöveget kézbe sem vette, közvetítő szöveggént Marmontel fordítását

használta és hozzá hasonlóan választotta fordításában a vers helyett a prózát.¹⁴ Lucanus XVIII. századi felfedezése és újraértékelése Marmontel fordításához kapcsolható. A Lucanus-fordítás egyfajta megmérettetés a francia fordító számára is, aki úgy véli, hogy a „szolgai” fordítás alkalmatlan az eredeti tehetséggel megáldott római költő modern tolmácsolására.¹⁵ Az író-kortársak egyöntetűen méltányolták Bessenyei fordításának magyarosságát és hűségét.¹⁶ 1779-ben megjelent Voltaire-fordításának bevezetőjében Bessenyei azt vallja, hogy a *Triumvirat* című tragédia átdolgozása során a magyar nyelv érettségét szándékozott bizonyítani. Munkája eredményét nem tekinti igazi fordításnak: „Ha gondolod, hogy Magyarba nem lehet elég erővel, méltósággal, mélységgel írni, végy időt é kis munkának megolvasására. Ez a darab pedig fordítás is nem is a Voltér Trium Virátussábul.” Az író valóban nagyon eltávolodik az eredetitől: az első három felvonást versben adja vissza, de megkettőzi hosszúságát, majd a két utolsó felvonást prózában foglalja össze. Megváltoztatja a szöveg jelentését és hangnemét is: érzelmesebbre formálja a művet, enyhíti a zsanokellenes kitételeket és hőseinek tetteit egy általános erkölcsi természettörvénnyel hozza összefüggésbe, míg az eredetiben konkrét politikai bírálatokat és megoldásokat találunk.¹⁷

Pope-fordításai esetében sem próbál meg hűséges maradni, bevezetőjében így nyilatkozik: „inkább magaménak mondhatom mint a Póp munkájának”.¹⁸ A két nyelv eltérő természetével hozza összefüggésbe a fordítás nehézségét, ami azért is érdekes, mert Pope-ot franciából fordítja, így valójában a francia és a magyar nyelv eltéréseiről van szó. Bessenyei francia forrását máig nem sikerült azonosítani, ezért is érdemes odafigyelni arra, hogy a mű fordításáról írt gondolatai némileg emlékeztetnek az angol költő egyik francia fordítójára. Az imént idézett Silhouette szerint – akit Diderot olyan szenvedélyesen bíralt pontatlanságai miatt – az angol szöveget maguk az angolok is lefordíthatatlannak érzik. Úgy véli, hogy mivel művének célja inkább a tanítás, mint az élvezet nyújtása és ráadásul a francia olvasókat is felszínesebbnek tartja a mély filozófiai mondanivaló megértéséhez, fel van jogosítva, hogy az eredeti „finomságait” feláldozza, ha ezáltal a szöveg jelentése megmarad és „energiája” nem vész el.¹⁹ Bessenyei egyszerre emlékeztet Silhouette-re és az őt bíráló Diderot-ra, amikor a fordító feladatai között az „erő” és a „méltóság” megőrzését emeli ki, és ezzel a céllal indokolja, hogy nem „szót fordít szóra”, hanem csak a „tárgyakat” követi, míg a „vers és gondolat” a magáé.²⁰ Véleménye szerint a fordító az eredeti mű gondolati összefüggéseit is jobban tudja tolmácsolni, ha a fordítás belső logikája koherens. A Pope-fordítás azért is érdekes Bessenyei életművében, mert két ízben, nagy időbeli eltéréssel fordítja le ugyanazt a művet. Az újrafordítást egyértelműen a kiválasztott olvasó megváltozásával indokolja: míg 1772-ben a művelt olvasóközönségnek szánja írását, amelyben saját filozófiai kételyeit szövi a „fenség” angol művébe, 1803-ban a műveletlenebb vidéki nemesek tudá-

sához alakítja az emberről elmélkedő költemény fordítását, amelyben a magyarázatok kapnak fontosabb szerepet. Időskori műveiből egy másik példát is idézhetünk, római történetét, amelynek bevezetője azt sugallja, hogy a művet nem tekinti fordításnak, pedig bizonyíthatóan előtte áll Millot abbé műve, amelyet fordít és kommentál. Bessenyei logikája azonban valóban jelentősen eltér a forrásszövegétől.²¹

Bessenyei fordításról írt gondolatainak eltérései a nyugati kortárs filozófusokétól az anyanyelv fejlesztésének programjával függenek össze. *A magyarság és a Magyar néző* gondolatmenetét folytató 1779-es *A Holmi* írásainak utolsó csoportja az anyanyelv kérdésén belül azt is vizsgálja, képes-e a magyar nyelv elérni a franciát és az angolt, és hogy a fordítások milyen szerepet játszhatnak a nyelv „felemelésében”.

Bessenyei háromféle módszert követ ezekben az írásokban. Rendszeresen foglalkozik a megjelent fordítások értékelésével. Érdemes figyelni arra a sajátos kettősségre, hogy bírálatában elveit következetesen érvényesíti, de kritikáját visszafogottság jellemzi. Haller Fénelon-fordításáról írt bírálatát idézzük, amelyben a „magyar sziveket gyönyörűsége s’ tsudálkozásra hozó” fordítónak felrója magyartalanságát, homályosságát, pontatlanságát, és több részletet lefordít a műből, hogy példát adjon a „hűségesebb” magyar fordításra. Az írás nagy része a hibákat sorolja, ügyel azonban arra, hogy véleményének pozitív végkicsengése legyen: „meg érdemli, hogy magyarságának nagy érdemeiért azokra [hibáira] szemeinket bé hunnyuk”.²² Ritkán fordul elő, hogy semmilyen mentséget nem talál és kétségbeesetten így ír: „ég-re kiáltó”, „Kár a nyelvet úgy sanyargatni”.²³

Másik módszere, hogy rövid részletet lefordít kortárs írók és költők műveiből, majd fordítását értelmezi. Bessenyei célja itt elsősorban a filozófiai vita, amelyhez a jól kiválasztott, érzékletesen lefordított részek jó alapot adnak, de taglalja azokat a nehézségeket is, amelyeket a fordító számára a megfelelő terminológiák kiválasztása jelent, és rámutat arra, milyen félreértésekhez vezethet az idegen nyelv nem kellő mélységű ismerete.²⁴

Végül Bessenyei azt a módszert is alkalmazza, hogy az eredeti szövegnek egy másik idegen nyelven készült fordítását is közli, párhuzamosan saját magyar fordításával. Érdemes egy kicsit részletesebben kitérni erre a kérdésre, amiatt is, mivel éppen az általa kiválasztott két antik költő lefordítása állította szembe egymással a Régieket és a Moderneket a francia felvilágosodás hajnalán. A vita kiindulópontja az volt, hogy hűséges maradjon-e a fordító az eredetihez, vagy az élvezetes fordítás igazolhatja a szabad fordítói gyakorlatot. Erre a vitára utalnak a „Virgilius” alcímet viselő rész bevezető sorai: „Tsak úgy hallod mondani: a *mai Poeták semmiksem a régiekhez képest*”, valamint a záró gondolat, amely a Modernnek felfogására emlékeztet: „Az *Anglus Popénak* akar *Jungnak* száz versébe töb böltesség van mint *Virgiliusnak* ezerbe találthatik.” Bessenyei a nyelvek „természetéről” is gondolkodik itt: a

latin „méltóságát”, a német „szegénységét” is igyekeznek a latin eredeti és a német fordítás idézésével illusztrálni.²⁵ Homérosz a másik példája, akit idézve a görög poéta művét dicsérheti. A műből azonban csak franciául idéz, ennek a nyelvnek „erejét” és „méltóságát” tartja a magyarul írók számára követendő példának. Érdekes, hogy az idézett francia fordítás a Régiek táborába tartozó Mme Dacier művéből származik. A Homérosz-fordítások a XVIII. század fordulóján esztétikai vitákra adtak alkalmat, valamint annak bizonyítására, hogy a nemzeti nyelvek (így a francia, az angol) egyenrangúak a latin és a görög nyelvvel.²⁶ A vita közvetlenebb magyar visszhangjának majd 1792-ben lehetünk tanúi a *Mindenek Gyűjtemény* lapjain, ahol megjelenik a Modernnek elveit képviselő Houdar de la Motte szabad fordításának (mértéktartó) dicsérete: az írás kiemeli, hogy a francia fordító „kipallérozta” az antik szerzőt, aki így a jó ízlésnek, a korabeli olvasói érdeklődésnek jobban megfelel. Francia forrás nyomán jelenik meg a folyóirat lapjain az a gondolat is, hogy minden nyelv fejlődik, és hogy a fejlődést az idegen nyelvekről történő fordítások előreiszik. A görög nyelv vitte virágzásra a latint, a franciát, utóbbinak a fordító szerint „arany és ezüst ideje” a XVII–XVIII. századra tehető. Hasonló fejlődésre vágyik a magyar fordító, aki az anyanyelv „pallérozásától” az irodalom virágzását reméli.²⁷

Bessenyei fiatalkori fordításait korabeli kritikusai hűnek, magyarosnak, „kiadásra méltónak” ítélték.²⁸ Időskori munkáiban már nem foglalkoztatja a fordítás hűségének elve, noha céljai között a magyar nyelv fejlesztése továbbra is fontos szerepet kap. Kiválasztott olvasóitól nem várja el, hogy fordításait az eredetivel összevessék, a műveletlenebb olvasóközönség ismereteinek fejlesztését az idegen nyelvű eredeti szövegtől távolságot tartó, aktualizált szöveggel próbálja meg elérni. Jó példa erre római történelme, amelyben kerül a társadalom leírásában a latin vagy francia nyelvből származó kifejezéseket, keresi azok magyar megfelelőit, magyar nyelvű terminológiák egész rendszerét alakítja ki, és a fogalmakat a korabeli politikai életre alkalmazva is megpróbálja megértetni.²⁹ A korábbiaknál is kétkedőbbé válik a fordítás lehetőségeit illetően. *Tariménes útazása* című művében a fordítás, a nyelv állapota és a gondolkodás módja közötti összefüggéseket hangsúlyozza: „...fordítani én se bátorkodom, félvén attól, hogy a két egymással ellenkező Nyelvnek fejembenn-való ögyvelgése, töllem észrevehetetlenül is, Magyarságomnak ne ártson. Mindazonnáltal, mivel egész fejem fordítás, nem tudván addig semmit míg Idegen Nyelvekenn nem tanultam, lehetetlen azoknak módját olly szorgalmasann el kerülni, hogy Írásombann újj szólás’ formáját ne találjanak azok, kik Francziául, Németül nem tudnak, melylyet magam észre nem vehetek”.³⁰ A tudományok fejlődése a nyelv fejlődését kívánja meg, az előbbiben való lemaradás nehezíti meg igazán a fordítást.

Bessenyei fordításról szóló gondolatai filozófiai rendszerének részét képezik. Kortársai, akiknek írásai nyomán heves vita zajlik le 1786-tól a fordítás

elméletéről és gyakorlatáról, közvetlenebbül vesznek át külföldi elméleteket. A vita két fő alakja: Batsányi János és Rájnis József, de Pétzeli József is véleményét nyilvánít. Egyetlen résztvevő sem vonja kétségbe a fordítás hasznosságát, de míg Batsányi a szoros, a másik két képviselő a szabad fordítás védelmezője.³¹ A vita részletes bemutatása több tudományos kiadvány tárgyát képezi, ezekhez kapcsolódva, illetve ezeket kiegészítve a francia hatások szerepét emelem ki az alábbiakban. Batsányi 1787-ben írt, majd 1788-ban újrafogalmazott „A fordításról” című írásában Gatterert nevezi forrásának. A kevésbé ismert göttingeni tanár művének háttérében, akinek írása máig nem került elő, elsősorban német elméletírók hatását vélték felfedezni. Ez a feltételezés minden bizonnyal helyes is, az azonban nem kizárható, hogy Gatterer francia forrásokat is használt, de az is lehet, hogy Batsányi írása a korban elterjedt gyakorlatnak megfelelően több mű kompilációja. A Batsányi közvetett forrásaiként eddig említett Breitinger, Gottsched, Huet és D’Alembert művein kívül³² közvetlen vagy közvetett forrást fedezhetünk fel Charles Batteux *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices* című művében, amelynek egy része a fordítás szabályairól szól. Már Batsányi „Közönséges regulái” is sok hasonlóságot mutatnak a hűséges fordítás elvét képviselő francia szöveggel, de a két szöveg összefüggését igazán abban a részben fedezhetjük fel, amelynek Batsányi a „Különös regulák” címet adta.³³ Batteux itt a fordító számára előírt szabályokat pontokba rendezi. A magyar szövegben fel lehet ismerni ezeket a pontokat, amelyek azonban csak nagy vonalaiban emlékeztetnek a francia írásra és sorrendjük sem mindig azonos; az is előfordul, hogy két pont összevontan szerepel. Vegyük a legfontosabb példákat, először idézve a francia, majd a magyar elméleti szöveget. Az első és a második pont a fordítás hűségének követelményét pontosítja: „Qu’on ne doit point toucher à l’ordre des choses...” „Qu’on doit conserver aussi l’ordre des idées...” „lör ugyan-azon dolgokat, mellyek az eredet-írásban vagynak, sem többet, sem kevesebbet; és egyszersmind 2or ugyanazon renddel, magában foglallya. [...] A’ fordításban az eredet-írásnak gondolatait-is mind, és egyes-egygyig ki kell fejezni; semmit hozzá tóldani, semmit ki nem hagyni, semmit máshova által tenni”(103). Batteux harmadik intelme ismerhető fel a legvilágosabban a magyar szövegben: „Qu’on doit conserver les périodes, quelque longues qu’elles soient, parce qu’une période n’est qu’une pensée, composée de plusieurs autres pensées qui se lient entre elles [...] dont les rapports font l’harmonie [...] qui en [du texte original] faisait la couleur dominante.” Batsányinál ez a szabály a szöveg végén található: „meg-kíváncsítatik tőlle még az-is, hogy a’ kerek-beszédeket (*periodusokat*) ezeknek egyik’ a’ másikával való egybe-kötésöket, a’ mennyire tsak lehetséges, változtatás nélkül meg-hagyja: mert az Íróknak különböztető minéműségök jó részint a’ kerek-beszédeknek módgyában, és öszve-kapcsolásában, vagyon” (107.). Ezután Batsányi már csak egy megjegyzést tesz, amely Batteux negye-

dik tanácsára emlékeztet: „Mivel a’ beszédnek részetskéi [...] nem tsak a gondolatoknak össze-ragasztására, hanem az egész beszédnek szépítésére is, igen sokat használnak, tehát a’ fordításban-is, a’ mennyire tsak lehet, meg kell azokat tartani” (108.) – „Qu’on doit conserver toutes les conjonctions. Elles sont comme les articulations des membres”. Batteux szövege alapján világos, hogy Batsányi kötőszó jelentésben használja a „beszédnek részetskéi” kifejezést. Batteux a szoros fordítás elveit fogalmazza meg, azonban nem tudja elfogadni, ha a fordító idegen kifejezésekkel él. Utolsó szabályával egyenesen azt fogalmazza meg, hogy a fordítás világossága, érthetősége és szépsége érdekében a fordító eltérhet az itt megfogalmazott szabályoktól. Ez a gondolat több helyen is visszatér Batsányinál.³⁴ Egyetlen pont hiányzik teljesen: a szimmetrikus mondatok fordításában alkalmazandó hűség elve. A tíz szabály hasonlósága, amelyek között említsük még meg a közmondások (proverbes) megfelelőjének megtalálását, az eredeti szöveg jellegének, stílusának követését („ábrázolatok”, „ékes ki-mondások” – franciául: „figures de pensées”) a fordítói gyakorlatról elmélkedő két szöveg kapcsolatára utal (107.). További kutatásokat kíván annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy milyen közvetítéssel jutottak Batsányihoz ezek a gondolatok. Feltehetően Gatterer felhasználta a nagy tekintélynek örvendő francia esztéta írását, más, esetleg francia (például Huet vagy D’Alembert) és német források mellett. Mindenképpen figyelemre méltó azonban, mennyire más a francia és a magyar szerző gondolatainak szövegösszefüggése. Batteux kifejezetten nyelvtani alapon védelmezi a szoros fordítást, írása egy nagy francia vitához kapcsolódik, amely (a latin és a francia nyelv összehasonlításából kiindulva) a fordított szórendről folyik. Batteux nem fogadja el a nyelvek különböző természetének elvét. Nagy ellenlábasa, Diderot a *Levél a süketnémákról* című művében keményen támadja Batteux-nek ezt a gondolatát, és tőle eltérően a francia nyelv természetétől idegennek tartja a latin nyelv szabályait, különösen az inverziót. Diderot a művészi alkotás eredetiségét és utánózhatalanságát és a nyelvek különbözőségét vallja. Batsányi írásában néhol mintha az eredeti vita körvonalaire következtethetnénk. Batsányi a szoros fordítást védelmezi, ugyanakkor a nyelvek különbözőségének elvével ért egyet: „...nem mindenik [nyelv] egygyenlőül alkalmas a’ fordításra [...] Ha már [...] az Európai Nyelvek egymásra való nézve a’ fordításban olly nagy nehézségeket szenvednek: micsoda akadályokat nem fog találni, ha ki azokból a’ mí nyelvünkre akar valamit általtetni?” (106.) Batsányi a görög és a latin nyelvet a szórend szabadabb jellege miatt a könnyebben lefordítható nyelvek közé sorolja, míg a franciát – éppen ennek hiánya miatt – különösen nehezen lefordíthatónak ítéli. A magyar nyelvre fordítás során ugyanakkor az igazi nehézséget abban látja, hogy nyelvünknek a többi európai nyelvekkel „semmi atyafisága, semmi hasonlatossága nintsen” (106.).

A forrásszövegek felderítése mindenképpen érdekes, és remélhetően gondolatmenetünk is hozzájárul ennek a kérdésnek a tisztázásához. Azt is meg kell említenünk Batteux hatása kapcsán, hogy Batsányi ismeri és idézi a francia szerzőt. Két ízben is hivatkozik rá, azonban egyáltalán nem biztos, hogy művének erre a részére gondolna.³⁵ Valószínűnek látszik, hogy Gatterer művén keresztül ismeri Batteux-t, de nem kizárható a közvetlen hatás sem. Azt azonban mindenképpen fontosnak tartjuk kiemelni, hogy a francia szerzőhöz képest Batsányi a magyar nyelvre és a korabeli magyar helyzetre alkalmazott önálló logikájú elméleti szöveget hozott létre, és ezt nemcsak példái bizonyítják, hanem az is, ahogyan a kétféle elgondolást összeegyezteti.

A francia fordítói elvek érvényesülésének legközvetlenebb hatását Pétzeli József munkásságában figyelhetjük meg, aki már Batsányi írásának megjelenését megelőzően, 1786-ban, *Henriás*-fordításának *Elő-beszéde*ben megfogalmazta elveit, D'Alembert „régulái” követőjének vallva magát.³⁶ A *Mindenes Gyűjtemény*ben 1789-ben D'Alembert *Observations sur l'art de traduire* című művét ismerteti „A Fordítás Mesterségéről” címmel megjelent írásban, ahol a szabályokat részletesebben is kifejti. A fordítónak az eredeti „vetélkedő társának”, nem pedig másolójának (kópiálójának) kell lennie. Szépítsen, ahol tud; ha jól választotta ki a lefordítandó szöveget, erre úgyis kevés lehetősége lesz. Az eredeti mű hűséges közvetítése érdekében bátran kell új kifejezésekkel élnie. Az egész szöveg lefordítása hiba lehet: „Nem azért kell lefordítani az idegen írókat, hogy lássuk azoknak hibáikat, hanem hogy meg-gazdagítsuk a' literaturánkat azzal, a'mit ők leg-felségesebben találtak.”³⁷ Pétzeli a szabad fordítás elvét és a hasznosságot állítja gondolatmenete középpontjába, a fordítónak anyanyelvén újra kell teremteni az eredeti alkotást. Ezek az elvek igen termékenynek bizonyultak Pétzeli fordítói működésében. Általában szép stílusú, tömör, élvezetes fordításoknak adott életet. Fordításaiban sokkal inkább szem előtt tartotta azt a közönséget, amelyre hatást akart gyakorolni, mint a szöveg-hűség elvét. Voltaire-fordításai jól mutatják, hogy ahol csak teheti, érzelmesebbre formálja a francia író szövegét. Előfordul, hogy a verset prózává alakítja. De az igazán nagy változtatások szinte csak a vallási kérdések esetében fordulnak elő, ahol például törli és átírja Voltaire kálvinizmussal kapcsolatos erőteljes bírálatait. Megjegyzésre érdemes ugyanakkor, hogy a *Mindenes Gyűjtemény* franciából fordított könyvismertetéseiben sokkal alapvetőbb szövegátalakításokat találunk, ahol a névtelen szerzők szövegét jóval kevésbé tartja tiszteletben, megrövidíti, megtoldja, vagy átalakítja.³⁸ Az író elvei eltérnek tehát a „művészi” fordítások és az ismeretközlő, népszerűsítő jellegű művek közvetítése során. Arra is fel kell figyelni, hogy míg az előbbi esetben a különböző műfajú irodalmi művek magyar nyelvű meghonosításához is hozzá akar járulni, utóbbiak esetében az ismeretek terjesztésén és az aktualizáláson kívül a magyar nyelv fejlesztése is megjelenik közvetlen céljai között. A tudományos szaknyelv tudatos kialakításának szándé-

kát jól tükrözik Pétzeli folyóiratának kettős terminológiái, Bessenyeihez hasonló cél vezet, amikor a latinos vagy franciás kifejezés mellett magyar változatot is ad. Különösen érdekes példákat találunk erre az eljárásra az esztétika területén: „A’ magasságosról, vagy subliméról”, „A’ vitézi költeményről vagy epicum-poémáról”.³⁹

A szabad és a hűséges fordítás elvének tehát egyaránt vannak követői az elemzett korszakban. A gyakorlat viszont szinte kizárólag a fordítói szabadságot követi. A XIX. század elejétől szigorúbban számon kéri a fordítói hűséget és még azokat a fordítókat is megbírálják, akik ugyan igyekeznek a fordítói hűség elvének eleget tenni, de az ún. „vegyes fordítást” gyakorolják, vagyis az eredeti szöveget is maguk előtt tartják a közvetítő szövegen kívül.⁴⁰ A francia nyelv közvetítő szerepe is megszűnik. Ezekhez a változásokhoz hozzájárul az is, hogy a magyar nyelv eltűnésétől való félelem már nem játszik szerepet és hogy időközben átalakul az irodalom fogalma. Az írók táborában sajátos rétegződés megy végbe: megkülönböztetnek egyrészt eredeti művészeket, zseniket, másrészt újságírókat, fordítókat és az olvasók ismereteinek gyarapításán fáradozó kivonatok és népszerűsítő művek szerzőit.⁴¹

Tanulmányom utolsó részében a XVIII. század különböző időszakaiban jellemző fordítási gyakorlatok sajátosságait szeretném összefoglalni, megemlítve néhány jellegzetes példát is. A francia művek fordítása a század kezdetétől kezdve megindul, de jelentőssé csak 1740 körül válik. Vörös Imre könyve kiválóan feltárja, hogy az 1770-ig tartó korszakban „a barokk rendiség és az azt átható nemesi patriotizmus” határozza meg a fordításokat, a fordítók gyakran saját világszemléletüket oltják a műbe. A kegyességi, a történeti, a tudományos ismeretterjesztő, a politikai moralizáló irodalom mellett a mesék, a költői munkák és a színházi művek fordításában főleg egyéni indítékok motiválják a fordítókat.⁴² Ebben az időszakban a francia irodalmat egy kisebb kör, a franciául jól tudó arisztokrácia, eredetiben olvassa.

Jelentős változások figyelhetők meg 1770 után. Míg Fénelon *Telemakhos*-át a századelőn és 1750-ben latinra fordítják (sőt az első magyar fordítást készítő Haller László is használja a fordításhoz a francia eredeti mellett a latin fordítást közvetítőként),⁴³ három magyar fordítása készült el 1755 és 1819 között. Voltaire két római történeti tárgyú tragédiáját 1750-ben és 1760-ban latinra fordítják a magyarországi jezsuita iskolákban, míg 1772 és 1790 között kilenc tragédiáját fordítják magyar nyelvre (közülük hármat két különböző fordításban).⁴⁴ Világtörténetének részletét 1761-ben latinul tolmácsolja Lázár János, míg 1778 és 1811 között legnagyobb íróink foglalkoznak a mű magyar tolmácsolásával (Bessenyei, Verseghy, Gvadányi).⁴⁵

A fordítói munka megszervezésében is Bessenyei György a kezdeményező szerep, aki 1779-ban úgy véli, hogy egy Akadémia feladata lenne a lefordítandó művek kiválogatása és a fordítói munka összehangolása. A program elindításaként a *Magyar nézőben* lefordításra javasol műveket, amelyek egy

része támogatást nyer. Verseghy írja le világtörténet-fordítása bevezetőjében, hogy Batsányi győzte meg őt, hogy készítse el a fordítást, amelyet Bessenyei javasolt: „mindaddig vitatott – írja –, míg nékie kezet nem adtam”.⁴⁶ A szervező szerepet Akadémia hiányában a periodikák vállalják fel egy időre, amelyek bejelentik a kiválasztott, vagy készülő fordításokat, felhívásokat tesznek közzé, számot adnak arról, ha nemesi mecénás a fordítóknak pénzbeli támogatást ígér, tudósítanak a megjelent fordításokról, ismertetéseket közölnek róluk (*Magyar Merkur*, *Orpheus*, *Uránia*, *Mindenek Gyűjtemény*, *Magyar Könyvház* stb.). Ezenkívül maguk a folyóiratok is rengeteg fordítást jelentetnek meg, így külföldi folyóiratokból átvett cikkeket is. A folyóirat-szerkesztők közül kiemelkedik Pétzeli József, aki külföldi peregrinációja alatt változatos könyvtárat gyűjt össze, amely francia nyelvű könyvekben kivételesen gazdag. Ezt a könyvtárat az íróársak és a nyugat-magyarországi felsőiskolákban tanuló ifjak előtt megnyitja, fordításra biztatva őket. Így jelenik meg a *Mindenek Gyűjtemény*ben az egyik legismertebb francia könyvismertető folyóirat, a *Journalistes de Trévoux* 96 írása, amelyek változatos témájuknak köszönhetően (a politika, a jog, a mezőgazdaság, a történetírás, az esztétika területről válogatnak a magyar fordítók) az ismeretek terjesztésében és a magyar nyelvű terminológiák bevezetésében egyaránt fontos szerepet játszanak.⁴⁷

A század utolsó negyedében, amikor az írók célja az anyanyelvű irodalom megteremtése, minden műfajt gazdagon reprezentál a fordítási irodalom. Nyilvánvaló ennek a válogatásnak a hátterében az irodalomteremtés, a műfajok meghonosításának szándéka.⁴⁸ Kiemelhető a történeti, a földrajzi művek, az utazási irodalom szerepe, valamint az, hogy sok természettudományos írás is fordítóra talál. Az érdeklődés középpontjában híres és ma már egyáltalán nem ismert írókat is találunk, így Voltaire és Raynal abbé mellett Millot és Vaissete abbé műveit. A teljes művek lefordítása éppúgy jellemző, mint a kivonatos munkáké, vagy egy-egy részleté. A szerző nevét nem mindig említik, és gyakori a kompiláció vagy a rendkívül szabad adaptáció is, ami a szerző azonosítását megnehezíti.

A születőben lévő magyar nyelvű színház számára sok fordítás készül. Shakespeare, Molière, Corneille, Racine mellett a francia szerzők közül kiemelendők Voltaire tragédiáinak magyar fordításai, amelyeket több ízben be is mutatnak és sajátosan aktualizálnak. Meg kell említeni az epikai költemények és az eposzok sikerét (Voltaire, Pope, Young, Milton). Jelentős helyet foglalnak el a fordítási irodalomban a rövid műfajok: a verses mese, a levél, az anekdota stb. Itt különösen jellemző, hogy nem tüntetik fel a szerző nevét. A fiktív prózai műfajok között a mese és a novella mellett a regény szerepe jelentős, amelynek különböző változatai egyszerre érik el a magyar közönséget. Nagy sikere van Marmontel „erkölcsi meséinek”, ekkor fordítják először prózában Héliodórosz *Aithiopica* című antik regényét (amelyet a nyugat-európai irodalom a XVII. század második felében fedez fel újra), a heroikus

regényeket, köztük Barclay *Argenis*ét, La Calprenède *Cassandre* című művét, Fénelon és Marmontel politikai regényeit, a korszak végén magyarítják Voltaire *Zadig*ját. A szépirodalmi művekre is jellemző az aktualizálás, a filozófiai vagy politikai gondolatok magyar transzponálása (ez történik például Voltaire *Brutus* című tragédiájának fordításakor), vagy a magyar környezetbe való áthelyezés, a szereplők magyarrá alakítása, így például Dugonics *Zadig*-fordításában, amelynek már címe is jól mutatja ennek az eljárásnak az érvényesülését: *Cserei, egy honvári herceg*.

Igen gyakori a kortárs szerzők választása, de az sem ritka, hogy antik szerzőket fordítanak újra (esetleg francia közvetítéssel), a francia irodalom fordítása áll az első helyen, megelőzve az angolt és a németet.

A századfordulót követően megváltoznak ezek az arányok, módosul a fordító státusa, a fordításelméletekben a fordítói hűség és a művészi fordítás követelménye kerül első helyre. A fordítás már nem feltétlenül képezi heves viták és hősies erőfeszítések tárgyát, mint a bemutatott korszakban, amikor Pétzeli még így fogalmazott: „Talán ha Nyelvünk meg nem hal, meg-köszöni idővel a' háládatosabb maradék.”⁴⁹

1 BÍRÓ Ferenc meggyőzően bizonyítja, hogy „a nemzet jeleként felfogott magyar nyelv fogalma az 1780 utáni magyar szellemi életben” általánosan elfogadott és központi szerepet játszik. *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1994, 127.

2 BESENYEI György, *Összes művei*. A Holmi, sajtó alá rend. BÍRÓ Ferenc, Bp., 1983, 313.

3 BATSÁNYI János, *Összes művei*, sajtó alá rend. KERESZTURY Dezső és TARNAI Andor, Bp., 1960, II, 101.

4 A franciáknál elterjedt nézet a hűség követelményét háttérbe szorítja, illetve jelentéstartalmát az eredeti szöveg „szelleméhez” való hűsége szűkíti le. A kortársak felfigyeltek a fordítási gyakorlat ellentmondásosságára. „A francia fordítás energikusnak és fenségesnek tűnt számukra; de eddig Franciaországban senki nem kérte számon a fordítótól a hűséget és a pontosságot” – írja 1733-ban Desfontaines abbé Milton *Elveszett paradicsoma* francia fordítása kapcsán. Idézi: Philip STEWART, *Traduire le roman au 18^e siècle*, Dix-huitième siècle, n. 30 (1998), 221.

5 Az utóbbi évtizedben megjelent kutatási eredmények az európai fordítástörténet sajátosságainak megismerését egyre jobban lehe-

tővé teszik. Lásd *Dictionnaire européen des Lumières*, Jürgen von STACKELBERG „Traduction” címszava (sous la dir. de Michel DELON, Paris, PUF, 1997, 1055–1058.); Lieven D'HULST, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748–1847)*, P. U. de Lille, 1990, 25–55; Henri VAN HOOFF, *Histoire de la traduction en Occident. France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Paris, 1991, 57–65. és 222–233.; Michel BALLARD, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, P. U. de Lille, 1995; *La Traduction des langues modernes au XVIII^e siècle ou «La Dernière Chemise de l'amour»*, recueil préparé et présenté par Annie RIVARA, Paris, Champion, 2000.

6 A „szép hűtlenek” fordítási elvéről és gyakorlatáról lásd Roger ZUBER, *Les „belles infidèles” et la transformation du goût classique* (1968), Paris, Albin Michel, 1995. Nincs teljes egyetértés a francia szakirodalomban a két korszak összehasonlítását illetően: Annie Rivara az eltérést hangsúlyozza, míg Michel Ballard szerint mindkét század közös jellemzője a fordítói hűség és a szabad fordítás együttélése. Ballard erőltetettnek tartja Zuber könyvének azt a gondolatát is, mely szerint 1653-tól a szabad fordítás hanyatlásának len-

nénk tanúi (*La Traduction des langues modernes*, introduction par Rivara, 7.; Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, 147–150., 176).

7 18. levél. A 22. levélben Pope-fordítását így jellemzi: „szabadon ültettem át, hiszen ezáltal sem követhettem volna el nagyobb balgaságot, mint hogy szó szerint fordítsak egy költőt.” VOLTAIRE, *Válogatott filozófiai írásai*, Bp., 1991, 103–104. és 117. (Réz Pál fordítása.)

8 *Dictionnaire européen des Lumières*, 1055–1058.

9 Petri Danielis HUETII, *De Interpretatione libri duo, quorum prior est De Optimo genere interpretandi, alter De Claris interpretibus*, Paris, 1661; Mme DACIER prózában készült Homérosz-fordításai (1699, 1716) és *Des causes de la corruption du goût* (1713); Charles BATTEUX, *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices, Lettres sur la phrase française comparée avec la phrase latine*, t. II. „Troisième lettre, concernant les règles de la traduction, tirée, comme autant de conséquences, de la comparaison des deux langues, latine et française”, Paris, 1747–48.

10 Denis DIDEROT, „Observations sur la traduction de ‘An Essay on Man’ de Pope par Silhouette”, *Œuvres complètes*, introduction et commentaire par Alain SEYZNEC, Éd. Hermann, Paris, 1975, I, 165–266. A bevezető írója felhívja a figyelmet arra, hogy a fordító és kritikusa nem ugyanazt a kiadást használta, a kifogások egy része ennek köszönhető. Diderot-nak ez a műve 1736 és 1749 között készült. Az idézett szöveg az 1751-ben írt *Lettres sur les sourds et muets* című műben: *Le rêve de d’Alembert et autres écrits philosophiques*, Paris, 1984, 265.

11 Például a Beauzée tollából származó „Langue” cikkely. A témáról: Jean-Paul SERMAIN, *Marivaux, écrivain „anglais”: les traducteurs de la première moitié du XVIII^e siècle face au génie de la langue, La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, a cura di Gabriella CATALANO e Fabio SCOTTO, Roma, Armando, 2001, 15–29. A szerző rámutat, hogy a nyelvek szelleméről folyó viták eredményeztek ugyan hamis és általánosító értéköteleteket, de olyan kategóriák létrejöttéhez járultak hozzá, amelyek új és árnyaltabb meg-

közelítést tettek lehetővé a nyelvek összefüggéséről és a fordításról való gondolkodásban.

12 Michel BELLOT-ANTHONY, *Grammaire et art de traduire dans l’Encyclopédie, L’Encyclopédie et Diderot*, éd. par E. MASS et P.-E. KHABE, Köln, 1985, 7–26.

13 BESSENYEI György *Összes művei. Társadalombölcseleti írások (1771–1778)*, sajtó alá rend. KULCSÁR Péter, Bp., 1992, 337.

14 Uo., 58.

15 Lucanus művének három verses fordítását követően jelent meg Marmontel prózai fordítása, nagy közönségsikert azonban csak az ő fordítása jelentett. Vö. Elisabeth BLONDEL, *Marmontel, traducteur de La Pharsale de Lucain, Jean-François Marmontel. De l’Encyclopédie à la Contre-Révolution*, études présentées par J. EHRARD, Clermont-Ferrand, 1970, 117–145.

16 Laczka János úgy véli, hogy Bessenyi „semmit sem enged a francia fordításnak”, Batsányi lelkesen dicséri „magyarságát” és „ékességét”, de még a fanyalgó Kazinczy is kénytelen elismerni, hogy a fordítás „természete” az eredetinek megfelel. BESSENYEI György, *Összes művei. Társadalombölcseleti írások*, 63.

17 Bessenyei Voltaire-fordításairól és a fenti kérdésről lásd tanulmányomat: *Voltaire tragédiái Magyarországon a XVIII. században*, Filológiai Közlöny, 1985, 107–132.

18 BESSENYEI György, *Összes művei. Költelmények*, sajtó alá rend. GERGYE László, Bp., 1991, 427.

19 „...on a cru devoir sacrifier la délicatesse à l’exactitude et à l’énergie.” *Essai sur l’homme, poème philosophique*, par Alexandre POPE, en cinq langues, Strasbourg, 1762, 304.

20 BESSENYEI György, *Összes művei. Költelmények*, 422.

21 Bevezetőjében így ír: „Nintsenek nekem Könyves tárházaim...” BESSENYEI György, *Összes művei. Rómának viselt dolgai*, sajtó alá rend. PENKE Olga, Bp., 1992, I, 73.

22 „Magyar írás módja”, BESSENYEI György, *Összes művei. A Holmi*, 320–322. Megjegyezzük, hogy Bessenyei annyira fontosnak tartja a fordítások készítését, hogy olyan fordításhoz is ír bevezető ajánlást, amely elvárásaitól eléggé elmarad. Ilyen Zechenter Antal

Voltaire-fordítása, amelynek bevezetője csak dicséretet tartalmaz, mivel a fordító „született nyelvét fel-emelni törekedik” (BESSENYEI György, *Összes művei. Színművek*, sajtó alá rend. BÍRÓ Ferenc, Bp., 1990, 697. „Tudósítás A' Hihető Mahomet avagy a' Fanaticizmus[...] című kiadányhoz”).

23 „A ki fordítot magyar Svédi grófné”, Uo., 357.

24 Lásd a Voltaire-ről írt, illetve tőle fordított XXXVIII. rész. Uo., 346–352.

25 Uo., 353–355. Ezek a gondolatok a francia filozófusok elméleteire emlékeztetnek a nyelvek szelleméről, összehasonlításáról, a bennük rejlő fejlődés lehetőségeiről.

26 A Homéroszról Franciaországban és Angliában folyó vitákról: Marc FUMAROLI, *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, 2001, 196–218. A mű a korabeli kritikai szövegeket is közli: 450–635. A Bessenyei által közölt francia fordítás prózában készült és az eredetit pontosan igyekezett közvetíteni.

27 A *Mindenes Gyűjteménynek* ezek az írásai fordítások egy francia folyóirat-kivonatból (VI. köt. 399–402. és 368–370.). A témáról lásd tanulmányomat: *A Mindenes Gyűjtemény egyik forrása: az Esprit des Journalistes de Trévoux*, Magyar Könyvszemle, 1988, 248–273.

28 Így Kollár Ádám, aki az uralkodó kérésére fogalmazta meg véleményét A' Szent Apostol Tamás mint ellene állhatatlan bizonyága a' Jesus Kristus istenségének című fordításról. BESSENYEI György, *Idegen nyelvű munkák és fordítások. 1773–1781*, sajtó alá rend. KÓKAY György, Bp., 1991, 51.

29 Legérdekesebbnek a *plébeien* francia terminológia magyarítását találom. Bessenyei forrásszövegében a *plébeien* és a *peuple* terminológiák nagyrészt szinonimaként fordulnak elő, utóbbi ritkábban. A *plebeus* latin és a *nép* általános terminológiákat viszonylag ritkán használja, emellett magyarázó, illetve analógias fordításokat ad: *Köz Nép, közösség, köz lakos, all közösség, alsó sokaság, parasztság, paraszti nemes sokaság, szabad parasztság, all Nemesség, köz Nemes, armalista szegény Nemes, paraszti nemes*. Magyaráz eredetükre utalva: „a kézzel dolgozó sokaság parasztá változik”, társadalmi szerepüket hangsúlyozva: „Tsupa parasztnak a községet se mondhatod, mert uralkodot

és királyi módra ítél”. Vö. BESSENYEI György, *Összes művei. Rómának viselt dolgai*, II, 362–365. és tanulmányom: *Politikai szökecsüink francia forrásai a magyar történeti jellegű munkákban a felvilágosodás korában, Francia eszmék. Tanulmányok a francia forradalomról*, szerk. J. NAGY László és SZÁSZ Géza, Szeged, 1995, 22–25.

30 BESSENYEI György, *Összes művei. Tarménes útazása*, sajtó alá rend. NAGY Imre, Bp., 1999, 213.

31 „Örülök [...], hogy úgy meg egygyezünk a' szabadabb fordításnak oltalmazásában. A' Kassai regulák-szerént a' leg-jobb fordítások lesznek örökké a' leg-rosszabbak” – írja Pézteli 1789. aug. 8-án Rájnishoz címzett levelében. A levélrészlet idézése: BATSÁNYI János, *Összes művei*, II, 493.

32 „A fordításról”, Uo., II, 101–108., 452–471., 485–512. Gatterer göttingai professzor egyetemi kézikönyveket írt ebben az időszakban. Tarnai Andor említi 1765-ben megjelent tankönyvét, amelyben a történetírás szabályairól értekezik. Tarnai a „különös regulákat” Gottsched szabályaira vezeti vissza (amelyek Huet művére emlékeztetik), miközben rámutat arra is, hogy bizonyos pontokon D'Alembert gondolatai is felbukkannak. A témáról legutóbb megjelent összefoglalás, a lehetséges német források alapos elemzésével: SZAJBÉLY Mihály, „*Idzadnak a' magyar tollak*”, *Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig*, Bp., 2001, 124–137.

33 Charles BATTEUX, *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices* című művében tizenegy szabályt fogalmaz meg. Összevetésem alapja a korábbiakban már idézett 1747–48-as párizsi kiadás. A fordítás szabályairól: II, 63–84., az idézett szövegek: II, 67–71. (a költői művek fordításáról: II, 126–135.). Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a mű 1764-ben Göttingen és Leyden kiadási hellyel is megjelent. A Batteux-mű göttingeni kiadása is megerősíteni látszik Tarnai Andor feltevését, miszerint Gatterer „valamelyik kézikönyvében kell keresnünk” a forrást. Batsányi 1788-ban megjelent szövegét használtam az alábbiakban található összevetéshez (BATSÁNYI János, *Összes művei*, II, 101–108., 457–458. Az

idézetek után zárójelben közlöm a kiadás oldalszámait).

34 Batteux 11. szabálya: „il faut entièrement abandonner la manière du texte qu'on traduit, quand le sens l'exige pour la clarté, ou le sentiment pour la vivacité, ou l'harmonie pour l'agrément”. Batsányitól két szövegrészt idézünk, amelyek nagyon emlékeztetnek a fenti gondolatra: „Majd a' nyelvnek különbsége, majd az értelmesség, majd ismét a' jó hangozat akadályoztatta a' Fordított, az eredeti-írást szóról szóra követhetni”, „A' nyelvnek különbsége, az értelmesség, és a' jó hangozat az egyedül, a' mi a Fordítottónak szabadságot adhat a' változtatásra” (106–107.).

35 Sokkal inkább a művészet általános szabályairól (illetve a „pásztori költésről”) elmélkedő esztétára (BATSÁNYI János, „Tóldalék a' Magyar Museum' III-dik negyedéhez”, *Összes művei*, II, 167., 173., 186.).

36 PÉCZELI József, *Henriás* (1792), sajtó alá rend. VÖRÖS Imre, Bp., 1996, 45.

37 *I. m.*, I, 118–123.

38 Lásd Vörös Imre megjegyzéseit Péczeli fordítói módszereiről: PÉCZELI József, *Henriás*, 21–29. és tanulmányaimat: *Voltaire tragédiái*, 107–132.; *A Minden Gyűjtemény egyik forrása*, 248–273. Meg kell jegyezni, hogy nem tudjuk pontosan, milyen szerepe volt Péczelinek az egyes fordítások elkészültében.

39 *Minden Gyűjtemény*, (1792) VI, 346–350., 378–394.

40 Döbrentei Gábor bírálja ilyen szempontok szerint Kazinczy Ferenc Sterne-fordításait az 1820-as években. A témáról: HARTVIG

Gabriella, „Legyen a mi levelezésünk szívből, nem szívért”. (*A Yorick és az Eliza levelei körül zajló fordítási vita*), ItK, 1998/5–6, 696–704.

41 Erről a rétegződésről KIS János visszaemlékezéseiben D'Alembert művére hivatkozva ír. *Emlékezései életéből*, Bp., 1890, 453–456.

42 VÖRÖS Imre, *Fejezetek XVIII. századi francia-magyar fordításirodalmunk történetéből*, Bp., 1987.

43 Uo., 72–82.

44 PENKE Olga, *Voltaire tragédiái*, 107–132. A lefordított tragédiák száma tíz, amennyiben figyelembe vesszük az 1760 körülre datált *Oreste* című tragédia kiadatlan, ismeretlen fordító által készített magyar fordítását is, amelyet Varga Imre mutatott be 2002. május 16-án az MTA Irodalomtudományi Osztályán tartott előadásában.

45 Vö. PENKE Olga, *Filozofikus világtörténetek és történetfilozófiák. A francia és a magyar felvilágosodás*, Bp., 2000, 198–218.

46 (VERSEGHY Ferenc), *A világnak közönséges történetei*, Irta Frantzia nyelven abbás MILLÓT ur, Pesten és Budán, 1790–91, I, XXI–XXV.

47 PENKE Olga, *A Minden Gyűjtemény egyik forrása*, 248–273.

48 FRIED István, *Irodalomteremt(őd)és és/vagy (mű)fordítás – Fordítói kétségek és bizonyosságok a 18–19. század fordulóján a magyar irodalomban*, *Literatura*, 1997/3, 286–301.

49 Szomorú játékok, Komárom, 1789. „A Szerzőnek Elő-Beszéde”.

Drámaiság és történelmi regény Kemény Zsigmond: *Özvegy és leánya*

Az *Özvegy és leánya* megjelenésének évében született recenziók feltűnően gyakran utalnak a regény drámaiságára. A kompozíció művészi megszerkesztettségét, dramatikus zártságát, a szereplők lélektani motivációjának és konfliktusos viszonyrendszerének kidolgozottságát, valamint a tragikum magas szintű applikációját méltató írások¹ alapvetően két okból folyamodtak a „drámai regény” némileg kontúrtalan kategóriájához. Egyrészt a korabeli regényelmélet kidolgozatlansága miatt kézenfekvő lehetőségként kínálkozott a drámapoétika elméleti szótárának és elvárásainak bevonása a – realista – regényre jellemzőnek tartott nyelvi-poétikai magatartásformák leírásához. Másrészt a regény és dráma formaelveinek, hatástényezőinek „ötvöződésében”, a tragikum regényszerű applikálásában Kemény írásművészetének egyik jellegadó tényezője mutatkozott meg.

A későbbi szakirodalom – bár lépten-nyomon utalt a drámaiság legkülönbélebb aspektusaira² – behatóbban csak a regények tragikumát vizsgálta. Részletesebben egyetlen tanulmány sem foglalkozott azzal, hogy konkrétan milyen drámapoétikai eljárások applikálódnak az *Özvegy és leányában*, milyen sajátos esztétikai funkcióval ruházódnak fel: egyáltalán *hogyan* és *milyen eredménnyel* zajlik a műfaji ötvöződés mechanizmusa? A felvetődött kérdések megválaszolása egyben hozzájárul a regény tragikumáról folytatott beszéd kereteinek kijelöléséhez és néhány elfogadott tragikumértelmezési séma újragondolásához.

I. Drámaiság és történelmi regény

Kemény történeti tárgyú szépirodalmi szövegtárháza arra hívja fel a figyelmet, hogy a történelmi regény műfaja kiváltképpen nagy eséllyel pályázhattott a dráma bizonyos formaelveinek alkalmazásából adódó lehetőségek kiaknázására. A műfajelmélet távlatából azonban – legalábbis első megközelítésben – egyáltalán nem tűnik magától értetődőnek a Kemény-recepcióból kiolvasható állásfoglalás. Még ha elfogadjuk is a regénypoétikák egyik ismétlődő tézisének, mely szerint eredendő nyitottságából, normatív kötetlenségéből adódóan a regény termékenyen integrálhatja más műfajok jellegadó eljárásait.

sait, önkéntelenül felvetődik a kérdés: hogyan és milyen érdekeltségből kapcsolhatók egybe a múlt gazdag eseményességét, feltételezett transzcendenciával átítatott sokszínűségét stb. konstruálni és közvetíteni óhajtó történelmi regény epikai világalkotó eljárásai a tragédia stilizációra törekvő szövegalkotási módjaival? Az ambivalencia feloldására a XIX. századi drámaelmélet és műfajtörténet néhány tanulsága teremthet alkalmat.

A korszak legkülönbébb szemléleti gyökerű drámaelméleti belátásai néhány pontban közös nevezőre hozhatók, legyen szó akár a kora romantika schlegeli tragikumfelfogásáról, a nemzeti ideológiával átítatott, klasszicizáló magyar dramaturgiai írásokról Vörösmartytól Beöthyig vagy Péterfy Jenő századvégi, Lukács György század eleji tragikum- és tragédiaértéséről. A létezés intenzitását, lényegét, értékképzeteit megragadni és közvetíteni képes alkotásként tartották számon a tragédiát, még ha létezés, lényeg, érték stb. fogalmait nyilván egymástól némileg eltérően értették is. A drámában „a költő az élet sűrített képét mutatja fel nekünk, az emberi létezés mozgalmasságának és előrehaladásának kivonatát” – írja A. W. Schlegel, és – bár máshová helyezi a hangsúlyt – hasonlóan definiál a *Dramaturgiai vázlatokban* Vörösmarty: „a dráma a cselekvő élet valamelyik érdekesebb szakaszának képe”.³ Péterfy Jenő nagy emberek, nagy tettek, nagy eszmék jelenlétéről beszél a műfaj vonatkozásában, a tragikum metafizikájáról értekező Lukács pedig a létintenzitás kitüntetett pillanatának megragadásában határozza meg a tragédia legjellemzőbb sajátosságát.⁴ A műfajértelmezés kiemelt *ontológiai aspektusa* az idézett elméletekben összefonódott a tragédiának tulajdonított *szociológiai funkció* hangsúlyozásával: mivel koruk konszenzusos eszméivel szoros összefüggésben létesülnek a – javarészt előadásra szánt – szövegek, ezért a megcélzott közönség személyes és közösségi identifikációját kell hogy szolgálják. Schlegel az új társadalmi közösség megformálódásának ideális helyét a színházban jelölte meg, Vörösmarty, Gyulai, Salamon és mások a nemzeti azonosságtudat és erkölcsi eszmények megerősítését várták a drámától, Péterfy és Lukács pedig a mulandóságnak alávetett létezés horizontjában megmutatkozó autentikus létlehetőségek közvetítőjét látták benne.⁵

Ugyanakkor szinte valamennyi XIX. századi szerző írása a tragédia válságának gondolati kontextusában fogant, akár reflektált a probléma meglétére, akár az ellentmondások és a mögöttük meghúzódó szemléleti feszültségek elkendőzésében volt érdekelt. Az átfomálódó világ tendenciáival szembesülő belátásokban egyre határozottabban fogalmazódik meg, hogy a dráma nem képes betölteni a megcélzott elvárásokat: *lényegfeltáró* (ontológiai) és *identitásformáló* (szociológiai) funkció vagy összeegyeztethetetlennek bizonyulnak, vagy teljesen létjogosultságukat veszítik. Szakadás áll be ugyanis a közönség létszemlélete, irodalomfelfogása, valamint a tragédiával szemben megfogalmazott elméleti-kritikai igények között. A konszenzusos rendképzetek, létértelmezési sémák relativizálódása, az „életet igazgató hatalmat”

reprezentálni képes „költőileg eleven szimbólumok kivonulása” (Péterfy) a mindennapiság világából ellehetetlenítette az – egyébként is fokozatosan pusztuló fikciót – irodalmi alkotás „valóságot” közvetlenül alakító hatásfunkciójának működését. Ha a dráma – legalábbis viszonylagosan – meg akarja őrizni identitásképző (-erősítő) szerepét, és olvasóit vagy közönségét egy számára ismerős világba akarja beléptetni, akkor a mindennapiság közegében kell cselekedtetnie „hőseit”. Ez a hasonulási kényszer szülte a polgári szomorújátékot, amely a lényegfeltáró tragikum létesítéséhez méltatlan, kicsinyes miliője, illetve történeteinek szentimentalizmusa miatt a kortárs magyar elméletírók, kritikusok állandó elégedetlenségét váltotta ki,⁶ akárcsak a korok aktuális társadalmi, politikai problémáit feszegető iránydrámák és közvetlen magyar leszármazottaik.⁷ Megpróbálkozott a korabeli drámaírás a „létintenzitás” megragadásával is: a metafizikai háttérét vesztett, riasztó gyilkosságok uralta sorstragédiákkal,⁸ valamint a váratlan fordulatokkal és melodramatikus elemekkel teletűzdelt francia romantikus tragédiával szemben azonban sorra fogalmazódtak meg a színi hatás önkényességével, a bonyolult cselekményességből adódó epizálódással, az erkölcsi eszmények megkérdőjelezésével kapcsolatos vádak a magyar dramaturgiai írásokban, legyen szó akár Hugo, Dumas vagy Sardou műveiről, akár magyar követőikről.⁹ A színházak repertoárját elsősorban a dalos-táncos betétekkel tarkított népszínművek uralták: az alkotói oldal anyagi érdekeltsége és a közönség pusztuló szórakozást kereső igénye következtében háttérbe szorultak a dráma rituális gyökereiből átszármazott hatásfunkciók.¹⁰

Egyedül a történeti tragédia nyitotta perspektívához fűződtek komoly remények a magyar tragédia- és tragikumelméleti írásokban, akárcsak néhány évtizeddel korábban Goethe és Schiller levelezésében. Egyfelől a történelmi múlt (illetve az azt közvetítő narratívák) bizonyos értelemben az antik művek mitikus háttéréhez hasonló kiindulási-viszonyítási alapot jelentettek a tragédia (írója és megcélzott befogadója) számára:¹¹ a téma konszenzusos ismertsége, értékviszonylatok rögzítettsége nagyban elősegítette a drámai hatásfunkciók működését. A történelem fogalmához – másfelől – a köztudatban hozzárendelődnek a heroikus tettek, nagy eszmék, sorsfordító pillanatok tragédiához méltó képzetei, ezért a múlt – tragédiaformában megvalósuló – esztétikai reprezentációja közvetíteni képes a jelenből kiveszőben levő nagyságot, erkölcsi eszményeket, nemzeti elkötelezettségű magatartásmintákat, így a lényegfeltáró és identifikáló affirmatív funkciók betöltésére egyaránt alkalmassá teheti a gyökereit vesztett drámát.¹² A történeti tragédia azonban legalább annyi gondot és problémát vetett fel a gyakorlatban, mint amennyit megoldott. Komoly nehézséget okozott a múlt eleveenségének, történeti máságának drámai stilizálása, színpadszerű megjelenítése, a történelmi múlt-hoz legalább annyira kapcsolódó gazdag eseményesség, kalandosság képze- te pedig logikus következményként vonta maga után a drámai formák kény-

szerű epizálódását.¹³ Mindenesetre a korabeli színikritikák visszatérő formulái szerint a – XIX. század második felében nagy számban születő – magyar történeti tragédiák főhősei, a múlt dicső tetteit végrehajtó nagy emberek fikcionalizált képviselői jobb esetben a szerzői intenciót kifejező absztrakciók voltak csupán, vagy – rosszabb esetben – történeti maskarába öltöztetett szónokoknak tűntek, akik dagályos beszédeikben hazafiaskodó frázisokat ismételtetnek – a valóban drámai hatás legkisebb esélye nélkül.¹⁴ Rendszeresen „degradálódott” a történelmi múlt melodrámák és népszínművek pusztán érdekességet keltő közegévé.¹⁵

A történelmi regény számára azonban könnyen elkerülhetők voltak ezek a dilemmák, méghozzá úgy, hogy – lehetőségeit tekintve – akár a dráma néhány formaelvének applikálása révén a tragédiától elvárt funkciók beteljesítésére is kísérletet tehetett. Gyulai szerint „Kemény regényei tragikaibbak, mint tragédiáink”, s bár e tétel részletes kidolgozásával adós maradt a kortárs kritika, az biztos, hogy a XIX. század második feléből egyetlen valamirevaló tragédiát sem tart számon irodalomtörténet-írásunk, ellenben a Kemény-regények tragikuma rendszeresen visszatérő kérdése a szakirodalmi vizsgálódásoknak. Nem esetleges jelenségről van szó: a dráma válságának, epizálódásának folyamata helyzeti előnybe hozta a regényt a korabeli befogadói szokásokhoz leginkább illeszkedő beszédmód és jelrendszer megformálásában, illetve a korszak létérzékelésének megfelelő tragikus hatás létesítésében,¹⁶ ráadásul műfaji jellemzőinek köszönhetően a regény jóval szabadabban tudja kezelni a dramatizálódásból fakadó nehézségeket, mint a tragédia az epizálódást. A történelmi regény esztétikai múltkonstrukciói képesek a múltban rejlő „lételevenség” illúzióját felkelteni, ráutalásokkal előhívni a befogadók történelmi múltra vonatkozó előzetes ismereteit, valamint segítségükkel a múlt színgazdagságára építkező tragikus szituációt és bonyodalmat teremteni, anélkül, hogy a megváltozott kor kívánalmaival összhangba hozott létértelmező funkciók sérülnének. A történelmi regény hatékonyan képes közvetíteni múlt és jelen eltérő evidenciái között: az elbeszélői metapozíciónak, múltrol bírt előzetes tudásnak stb. köszönhetően az odaértett olvasó számára egyszerre teremthető meg a múlt – tragikus szituációt felállító – mássága és annak jelentéspotenciálokat felszabadító áthidalhatósága a befogadás során. Az *Özveggy és leánya* cselekményének drámai fordulatát hozó lányrablás például csak olyan világban lehet tragikus bonyodalmak előidézője, amelyben a házasság nem szerelem, hanem elsősorban családpolitikai döntés függvénye, illetve a tett nemcsak személyes konzekvenciákkal bír, hanem bizonyos esetekben akár az egész nemzetet sértheti. János és Sára kapcsolatában az eszményi boldogság, szerelemfelfogás képzelete teremthető meg, s állítható az drámai történésnek középpontjába, úgy, hogy az olvasó egyszerre élheti át a szerelemélmény tragikus intenzitását és helyezkedhet távolgártartó pozícióba.

A drámai hatásfunkciókat applikáló történelmi regény esetében természetesen komoly problémák vetődnek fel: hogyan közvetíthet magas szintű tragikumot a sok cselekményszállal bíróról, az eseményektől távol maradó narrátor elbeszélése uralta szöveg? Hogyan létesülhet drámaival analóg hatás a megszokott konvenciók (párbeszéd, jelenetek, szereplői nagymonológok, szerzői instrukciók stb.) nélkül? A műfajötvöződés, transzformáció, funkcióátvétel több sajátos eljárásában ragadható meg a folyamat jellegadó tendenciája. Egyfelől konkrét drámai formaelveket magába olvaszthat, illetve transzformálhat a regény: tragikus, komikus struktúra, jellemek drámai szerepköröknek megfeleltethetősége, konfliktusos viszonyrendszere stb. egyaránt része lesz a szöveg összetett kompozíciójának. A dráma legkülönbözőbb poétikai tényezői azonban „észrevétlenül” épülnek be a regényre jellemző szövegszervező eljárások és hatástényezők szövetébe, sőt, sok esetben meg sem különböztethető, mit tekintünk „regényszerű” vagy „drámai” tényezőnek, hiszen ugyanaz az eljárás egyszerre több funkcióval ruházódik fel a szövegben. (A polifonikusság vagy a metaforikus történetmondó formaelv regényszerű műveletei például a drámapoétikai eljárások transzformációjában is szerepet kapnak.) Ezért az *Özvegy és leánya* kapcsán nem készíthető el drámai szövegalkotási eljárások külön lajtstroma, még ha az argumentáció logikai menete esetleg rákényszerít is valami hasonló felvázolására a későbbiekben. Másfelől a szerzői rábeszélő stratégia legkülönbözőbb elemei, a szöveg felhívó struktúrája drámai „szövegek” értelmezésével analóg pozíció elfoglalását teszik lehetővé az olvasó számára. A – dráma konvencióihoz legkevésbé illeszkedő – narrátor például nemcsak két – eltérő történeti meghatározottságú – világ között közvetít, hanem kétfajta befogadás elemeit is egyezteti: megidézi szituációkat, konvenciókat, tragikumértési módozatokat, aminek köszönhetően a regénnyel létesített dialógus során a befogadó egy, a drámához nagyban hasonló „szöveget” is megalkothat, a dráma értelmezésekor adekvát olvasási alakzatokat működtethet.

Az *Özvegy és leánya* esetében még egy fontos elem járult hozzá a két műfaj ötvöződésének sikeréhez. Szalárdi krónikarészlete ugyanis ideális tragédiaszüksét rejtett magában: a családi viszály, a szerelmi háromszög, a rejtélyes öngyilkosság tragikus történetegységei készen álltak benne, ráadásul – mivel nem közismert személyekre és eseményekre épült a cselekmény – nem kényszerített közismert múltkonstrukciónak való megfelelésre sem.¹⁷ A krónikarészletben megbúvó esztétikai lehetőségek kiaknázásához azonban szükség volt az adekvát történeti közeg felrajzolására, elevenné tételére, ami befogadhatóvá és átélhetővé teszi a történetet. Nem véletlen, hogy az a Kemény, aki 1853 júliusában – tehát kevéssel az *Özvegy és leánya* megírása előtt – a *Déliabáb* hasábjain fogadalmat tesz egy dráma megalkotására,¹⁸ Szalárdi krónikarészletéből mégis „drámai szerkezetű” történelmi regényt ír. A téma esztétikai újraalkotásában potenciálisan benne rejlő identifikáló és létértelmező funkciók így voltak leghatékonyabban kiaknázhatók.

II. Drámai strukturáló elvek az Özvegy és leányában

Az *Özvegy és leánya* viszonylag kevésbé él másodlagos, pusztán formális drámapoétikai elemek közvetlen alkalmazásával. A párbeszédék száma nem több, mint bármely más kortárs regényben, és lényegében hiányoznak a több szereplőt nyíltan szembeállító színpadias nagyjelenetek. A kivételt képező esetek – mint például a Mikes Zsigmond várában lejátszódó jelenetsor, Sára öngyilkosságát követő események elbeszélői beállítása, vagy a Haller és Naprádiné között lezajló párbeszéd – nem szakítják meg feltűnő módon a történetmondás megszokott menetét. Lényegében regényesednek és egyben transzformálódnak ugyanis a drámai eljárások a műfaji ötvöződés során, illetve tisztán regénypoétikai eljárások, formaelvek ruházódnak fel dramatisztikus funkcióval. Éppen ezért a váratlan-várt fordulatokra építő cselekménybonyolítás, a befogadói érdeklődés folyamatos életben tartására ügyelő elbeszélői magatartás vagy a romantikus regényre jellemző sablonok, klisék¹⁹ sem nehezítik, vagy teszik lehetetlenné a drámai hatástényezőők működését a szövegben. A cselekményalakulásban végig benne rejlő alternatív lehetőségek sokasága (ha Mikes János vallomást tesz a lányrabláskor ébredő szerelmi vonzódásáról Sárának; ha Sára másképp vall a fejedelem előtt a történetekről; ha Haller valamilyen módon felvilágosíttatik felesége valós érzelmeiről stb.) nemcsak izgalmas és fordulatos történetet eredményez, hanem egyben drámai jellegű késleltető funkciót tölt be, a regényben kibontakozó „drámai” konfliktus végkimenetelét odázza el. A konstruált történeti világ tágasságát megnyilatkoztató, valószínűségét biztosító hosszúságú narrátori értekezések, valamint a fordulatokban gazdag történetvezetés a transzcendens képzetekkel áthatott intenzív léttapasztalat közegét, felfokozott érzések, szenvedélyek légkörét teremti meg, ezáltal biztosítva a drámai hatás és a tragikum létesüléséhez nélkülözhetetlen feltételeket.²⁰

A XIX. század második harmadáig a drámával (főképp a tragédiával) szemben felállított legfontosabb követelés az volt, hogy cselekményének a kezdő szituációból kifejlődve töretlenül kell haladnia a tragikus végkifejlet felé: minden kimondott szónak, cselekedetnek szoros összefüggésben kell lennie a drámai szituációval és katasztrófával. A regény esetében ilyen fokú stilizáltságról és kidolgozottságról természetesen nem lehet szó, de az *Özvegy és leánya* több tekintetben megfelel az idézett elvárásoknak. Egyfelől a relatíve sok cselekményszál egy precízen megszerkesztett kompozíciós rendbe illeszkedik be Kemény regényében. Szigorú ok-okozatiság, töretlen linearitás érvényesül a történetmondásban és egy központi szál köré épül a történet egésze: Tarnóczyné törekvései és a két szerelmes kapcsolatának alakulása zárt szituációba fogja a több szálon kibontakozó cselekményt. (Nem véletlen, hogy a kortárs recenziók a drámaiság regényszerű létesülését, a funkcióátruházás lehetőségét éppen a realista regény formaelveinek haté-

kony érvényesítésében vélték felfedezni.) A fejedelem medvevadászatának hosszas leírása, a fő cselekményszáltól látszólag messze elkalandozó, „jó-kaias” anekdotizmusa jó példa arra, hogy mennyire funkcionális tud lenni – akár realista regénypoétikai vagy drámai értelemben is – szinte minden története a regénynek. A XVII. századi Erdély szokásrendjének, életvitelének stb. történeti szituálásán túl, a jelenetsor egyfelől kicsinyítő tükörként viszonyul a szöveg egészéhez, amennyiben tematikai szinten az anya–gyermek viszony, az anyai önfeláldozás kérdése helyeződik a kalandos jelenet középpontjába, elbeszélői modalitás szintjén pedig a komikus (ironikus), tragikus hangnemek keveredése uralja a történetmondást – akárcsak a szöveg tágabb struktúrájában, elbeszéltségében. A hosszasan elmesélt jelenetben a Bibliát a saját szája íze szerint citáló Csulai komikus-humoros magánbeszédei ellentéppontozzák Rákóczi súlyos politikai döntéseit, és ugyanez a kettőshangzat jön létre az anyamedve nézőpontjába történő ironikus elbeszélői behelyezkedés és az ösztönös szereteten alapuló gyermekmentő gesztus tragikus pátozsza révén. Másfelől itt kapja meg Mikes Móric a fejedelem gyűrűjét, amely – a hozzáfűződő ígéretnek köszönhetően – döntően befolyásolja a pozitív és negatív végkifejletet potenciálisan magában rejtő eseménysor alakulását. Szorosan és motiváltan kapcsolódik a medvevadászat jelenete a rákövetkező történetegységhez: a vadászat végén Rákóczi – bel- és külpolitikai elképzeléseket magában rejtő taktikai megfontolásból – meglátogatja Mikes Zsigmondot, és jelenléte nagymértékben hozzájárul az ártatlannak induló lányrablási história tragikussá hangolódásához.

A zárt és célratörő drámai struktúra normatív igénye mellett sok olyan vélemény is megfogalmazódott a korszakban, melyek szerint az igazán jó és hatásos tragédiákban már a történet elején sejthető a tragikus hősök bukása: „sokkal több érdeket gerjeszt a nézőben a rettegve vagy remélve várt mint a váratlan”.²¹ Némileg paradox módon hasonló hatást Kemény regényében éppen a lineáris-kauzális történetmondás, cselekményalakulás fő vonalát megbontó – tehát az epikai világalkotás klasszikus-realista modelljétől elváló – eljárás teremt meg. A saját kontextusukban kevés figyelmet ébresztő szereplői sejtésekből, előérzetekből, apró elszólásokból és elbeszélői megjegyzésekből olyan asszociatív értelmezhető metaforikus sorok állnak elő, melyek a történet legkülönbözőbb pontján az elkerülhetetlenül bekövetkező tragikus végkifejlet érzetét sugallják.

Mikes János érzelmi felindultságából fakadó felkiáltását („Már én csak azért is elrabolnám Sárát”) azonnal baljós sejtelmek kísérik („az anyai átok fog”). Jóval határozottabb formában ismétlődik meg a jóslatszerű megérzés a lányrablás után, az akkor még egyáltalán nem várható tragikus vég árnyát vetítve lélekállapotára. A másik központi tragikus hős sorsa köré az elátkozottság és az áldozat-jelleg motívumai fonódnak. Elrablása után Sára megátkozza a Mikes-házat, majd – felismerve Franciscót Jánosban – önmagára mondja ki a

végzetes szavakat, a történet zárlatában pedig – az anyai átkot magára véve – öngyilkosságával beteljesíti az elátkozottság-sort. Áldozat-jellegét hangsúlyozzák a rá nyíló különböző távlatok: a házasságkötés előtt Naprádiné nevezi oltár-áldozatnak (248.),²² majd később az elbeszélő (301.), határozottan sejtetve tragikus sorsának elkerülhetetlenségét. A történet zárlata tematikus szinten is megelőlegeződik: Sára még az események elején utal a tördőféses öngyilkosságra (203.) mint létproblémáinak egy lehetséges megoldására.²³ A metaforikus történetmondó formaelv regényszerű eljárásához hasonló poétikai művet a tragédiákban is megfigyelhető: a drámaelmélet „tematikus ritmusnak” nevezi az olyan jelenetekből összeálló jelentésképző egységeket, „melyek megkérdőjelezzik a dramatikus akció lineáris előrehaladását, és egy bonyolultabb strukturalitás elemeivé válnak”.²⁴ A két hős tragikus sorsának tematikus-metaforikus előrejelzésére emlékeztető jelenséggel találkozhatunk például a *Rómeó és Júliában*. A komédiára jellemző szituációkat és a pozitív megoldást magában rejtő cselekményalakulást a kezdetektől beárnyékolja a két hős balsejtelve,²⁵ mely már a szerelmi vonzódás ébredésekor a tragikus vég képzeit sugallja.

Az elmondottakon túl a szöveg rejtett drámai szerveződésére utal, hogy az expozíció, bonyodalom, tetőpont, késleltetés és végkifejlet kategóriái segítségével sajátosan csoportosíthatók az *Özveggy és leánya* történetegységei – a regény intencióival szemben elkövetett különösebb erőszak nélkül. A kezdő fejezet olvasásakor szembetűnő, hogy az elbeszélő szinte kizárólagosan Tarnóczyné alakjára, életének előtörténetére és emberi kapcsolatrendszerére koncentrál, amely potenciálisan magában hordja egy konfliktusos eseménysor csíráját. (Világosan körvonalmazódnak az eltérő szövegalkotási érdekeltségek, ha az *Özveggy és leánya* kezdetét összevetjük a korabeli életvilág jellemzőinek felvázolására nagy gondot fordító *A rajongók* vagy a *Zord idő* nyitányával.) Drámai stilizációra utalnak az első könyv lányrablásig tartó – tulajdonképpen az *expozíciót* felállító – fejezetei. Sára jellemének, rejtett vágyainak fokozatos feltárulkozása, a Mikesek tervei, a szereplői kapcsolatrendszer kialakulása drámai szituáció létrejöttét eredményezi.

A drámára emlékeztető *bonyodalom* a lányrablással kezdődik: a Tarnóczyné és a Mikesek között szunnyadó konfliktus szabad kibontakozási lehetőséghez jut, és olyan szükségszerűséget magában rejtő viszonyrendszer felállításához vezet, ahol minden tett, cselekedet, sokszor még gondolat is a tragikus végkifejlet irányába mozdítja el a történeteket. Több kiemelt fordulópontja jelölhető ki a drámai jellegű cselekménysornak. Az egyik ilyen „tetőpontnak” mindenképpen a Mikek Zsigmond várában lejátszódó nagyjelenet tekinthető. Tarnóczyné látványos fellépése, Sára vallomása és a fejedelem kényszerű ítélete – némileg váratlanul – tragikus fordulatot ad a történeteknek. Funkcionális szempontból a másik kiemelkedő – bár kevésbé színpadias – jelenet Haller és Sára házasságkötése: míg az előbbi esemény után vett tragikus

irányt a történet, a templom-jelenetet követően már alig van lehetőség a szerelmi kapcsolat alakulásának pozitív feloldására. Az esély ugyanakkor végig megmarad, hogy ne tragédiával záruljon a történet. Mint arra már a romantikus cselekményalakítással összefüggésben kitértem, *késleltető* jellegű történetegységek sokasága biztosítja (gyűrűhöz kötődő ígért, Haller cselekedetei stb.) a pozitív fordulat lehetőségét.

Itt érkezünk viszont el ahhoz a ponthoz, amely visszamenőleg motiválja, hogy miért beszéltem általában drámai szerkezetéről, jellegéről és csak bizonyos esetekben tragikus struktúráról, cselekményalakulásról, jellemekről. A regény *végkifejlete* ugyanis mind a tragédia, mind a komédia jellegzetes strukturáló elvét és hatásmechanizmusát megidézi. A két szerelmes halála a tragédia műfaji elvárásainak megfelelő „katasztrófát” hoz létre, ugyanakkor a komikus strukturáló elv kívánalmaival összhangban elbukik a konfliktus egyik fő okozója, Tarnóczyné: az epilógust megelőző jelenetek a Mikesek vígasságával és Tarnóczyné halálával zárulnak. A végkifejlet ismeretében a regény olvasásának második, értelmező fázisába lépő olvasó visszamenőleg érzékelheti, hogy a tragédia és a komédia strukturáló elvei, bizonyos műfaji jellemzői végig jelen vannak a szövegben. Sára és János szerelme, a lányrablás bonyodalma, Tarnóczyné bosszúja, a viszonyok fokozatosan kibontakozó kényszerűsége, majd a szerelmesek halála egy tragédiára emlékeztető történetet konstruál meg, míg Tarnóczyné jellemének kibontásától a fedelmi kegyelemig – nagyjából ugyanazon egységekből – egy komikus jellegű történet is kibontakozik.

Komikus és tragikus elemek együttléte a tragédia természetétől sem idegen, kiváltképp nem annak shakespeare-i változatától. Sőt, akár konkrét párhuzamot vonhatunk az európai irodalmi hagyomány egyik kiemelkedő tragikus szerelmi „mitoszaként” számon tartott *Rómeó és Júlia* és az *Özvegy és leánya* között. Amit Martha Tuck Rozett ír például a *The Comic Structure of Tragic Endings* című tanulmányában a *Rómeó és Júlia* (illetve az *Antoniuss és Kleopátra*) kompozicionális alapjellemezőiről, javarészt az *Özvegy és leánya* szerveződésére is érvényesnek tekinthető. „Shakespeare places Romeo and Juliet, and to a lesser extent Antony and Cleopatra, in typically comic situations: both sets of lovers must overcome social political obstacles to be united; both are surrounded by variations on comic character types who contribute to the complications in the love plot; and both entangle themselves in tragic renditions of the pattern of misunderstanding and confusion leading to clarification and reunion so prevalent in Shakespeare’s romantic comedies.”²⁶ Tematikus és strukturális szempontból a Shakespeare-mű távoli parafrázisaként (is) olvashatjuk Kemény regényét: két szerelmes – családi viszályból fakadó – bukása miatt a tragikum válik a szövegolvasás elsődleges tapasztalatává, a tragikus történetalakulást viszont egészen a zárlatig komikus, humoros jelenetek, alakok kísérik végig.

Komédia és tragédia jellemzői szorosan összefonódnak a részben drámai szerepkörök betöltőjeként (is) értelmezhető alakok cselekedeteiben és viszonyrendszerükben. A legeklektánsabb példát Tarnóczyné nyújtja. Kicsinyes-démonikus tetteivel aktívan hozzájárul a tragikus bonyodalom kialakulásához, ugyanakkor több értelmező felhívta a figyelmet Tarnóczyné jellemének alapvetően komikus beállítódására.²⁷ A hősök és a cselekmény nyílt megítélésétől, az egyértelmű állásfoglalástól tartózkodó elbeszélő jelzetten és következetesen ironikus pozíciót foglal el Tarnóczyné bemutatásakor. Miközben önelvű világlátással és azt reprezentáló egyedi nyelvhasználattal rendelkező – bahtyini értelemben vett – szólamként bontakozik ki jelleme, addig a narrátor hol úgy teszi kérdésessé a címszereplő biblikus szóáradatának a komolyságát, hogy ironikusan átveszi megrögzött nyelvi sablonjait („árva özvegy” titulus, predesztináció-paródia stb.), hol a főhősnő nézőpontjába belehelyezkedve utal testi jellemzőinek és aszketikus magatartáseszményének kirívó ellentmondásosságára,²⁸ hol pedig indirekt módon rövid kommentárt fűz Tarnóczyné beszédaktusaihoz, amelyben pusztán a feltételes mód jelzi a burkolt véleménynyilvánítást (234.). Direkt megítéléskor a legtöbb esetben más hős nézőpontjába helyezkedik bele az elbeszélő, így őrizve meg ironikus, távolságtartó pozícióját, de egyben az özvegyről kialakuló komikus kép folytonosságát is. A szentléleki plébános elbeszélt monológjában hallunk először nyíltan a főhősnő kapzsiságáról, önérdékű cselszövéseiről, képmutató vallásosságáról.²⁹ Molière Tartuffe-jével részben analóg vígjátéki szerepkört betöltve viselkedik Tarnóczyné, ráadásul a történet végén igazi ármánykodó komédiaszereplőhöz méltóan eléri a fejedelmi igazságszolgáltatás okozta bukás.

Hasonlóan többfajta drámai szerepkört idéz meg Haller Péter alakja. A főként Tarnóczyné akaratából előbb Sára vőlegényévé, majd az események sodrában férjévé avanzsáló Haller figurája – első megközelítésben – az olasz vásári-utcai színjátszás, a *commedia dell’arte* egyik közismert típusára emlékeztet leginkább: a vén, zsugori, kéjenc férfiről, aki mindenféle ármánnyal egy vitális ereje teljében lévő fiatal nő elcsábítására törekszik, kísérletében azonban súlyos kudarcot vall.³⁰ A vén csábító eme komikus szerepkörében lép elének Haller, legalábbis a csábító ellenlábasaként megjelenő Naprádiné annak tekinti a kettejük között lezajló – valódi vígjátékba illő – párbeszédes jelenet során. A helyzetkomikumra épülő dialógusban az elhallgatott és a kimondott gondolatok éles disszonanciája teremt komikus hatást, elbeszéltségében pedig az idézett monológ narratológiai eljárása váltja ki a drámákban megszokott „félre” szerzői instrukció dramaturgiai megoldását (amit csak magában és a közönségnek mond a hős). Ugyanakkor erősen transzformálódik a Haller alakjához hozzárendelhető komikus szerepkör, sőt, tulajdonképpen pontosan a figurában benne rejlő személyiségjegyek, magatartásformák ellenkezőjét mozgósítva kap drámai funkciót. Azonnal lemond Sáráról,

amint értesül valódi jelleméről, szemet huny a lányrablás felett, amíg azt hiszi, titkolt szerelmi motivációi voltak, és szinte akarata ellenére lesz feleségé Sára. Sajátos szerepkörében nyílt ideológiai, magatartásbeli ellenszólómává lesz az özvegy agresszív beszédaktusaiban megnyilatkozó bigott vallássósnak, amikor a keresztény hit megbékéltető, megbocsátó, szereteten alapuló lényegére figyelmezteti Tarnóczynét.

Komikus és tragikus szerepkörök határán mozog Naprádiné alakja is. Jellemében, viselkedésében az illúziókba felejtkező szerelemfelfogás következetes paródiája olvasható, és humoros, nevetséges beállításban tűnik fel a legtöbb szituációban (Sára nézőpontjából, románcírás Mihály megszabadításáról stb.). Ugyanakkor jóval kiemelkedőbb funkciója van a tragikus történet-szál alakulásában, mintsem naiv jelleme alapján feltételeznénk. A tragikus főhős melletti segítő szerepében tulajdonképpen ő közvetíti Sára sokáig elrejtett titkos gondolatait a környezetében élők és részben az olvasók számára. Igaz, a klasszikus drámai szerepkör példaadó mintáival szemben – mint például Racine *Phaedrájában* Theramenes vagy Oioné, akiknek Hyppolytos és Phaedra nyíltan feltárja szerelmi kínjait, lelki vívódásait – Naprádinénak nyomoznia kell Sára titkainak felfedése érdekében. Hosszasan lehetne sorolni a regény további szereplőinek komikus vonásait, tragikus vagy komikus történet-szálban betöltött funkcióit, viszonyrendszerük tragikus kényszerűséget eredményező egymásra hatását. Sára és János – Rómeóval és Júliával analóg – tragikus hősök szerepében jelennek meg. Stabil értékrendje, hit- és életfelfogása miatt kiemelkedik Mikes Móríc szólama: idézett monológjaiban kibontakozó eszmefuttatásai a lemondásról, mulandóságról, az élet szentségéről stb. a tragikus esemény-sor értelmezésének létfilozófiai kereteit teremtik meg, a fejedelmi gyűrű megszerzésének köszönhetően a szövegben betöltött dramaturgiai funkciója szintén jelentős. Részben Tarnóczyné alteregóját nyújtja Csulai: a medvevadász komikumát javarészt az ő önkényes bibliai idézetei adják, ráadásul komoly szerepe van a tragikus bonyodalom alakulásában is, hiszen az ő rémképei eredményezik Mikes Móríc elfogatását, veszélyeztetve ezzel a fejedelmi kegyelem érvényesülésének lehetőségét.

Az egyes alakok – deformált – drámai funkcióba helyezését a polifonikus szövegszervező eljárás következetes érvényesülése teszi lehetővé. Az elbeszélő nagyjából háttérbe vonul, a beszédet, nézőpontot a cselekmény és a jellemek megítélésében sok esetben átadja a hősöknek, akik így önálló tudatokként kerülnek konfliktusba, dialógusba egymással. Világosan elkülöníthető, önelvű világlátás, gondolkodásmód, egyedi nyelvhasználat jellemzi a hősöket. Tarnóczynét ószövetségi alapú vallásos felfogása, bibliai idézési technikája, Naprádinét széphistóriák alapján konstruált valóságfogalma, Mikes Mihályt az idejétmúlt lovagi etika felszínes sablonjai egyedítik, s ez alapvetően hozzájárul – akárcsak mások esetében –, hogy drámai szerepkörrel analóg funkciót töltsenek be.

Az utolsó „érvet” az *Özvegy és leánya* drámai szerkezete mellett Bécsy Tamás *A dráma modellek és a mai dráma* című 1974-es írásának elméleti bevezetőjéből merítem, melyben a szerző a dráma műnemének jellegadó – történeti szituációtól független – strukturális tényezőjének körülhatárolására tett kísérletet. Ami szempontunkból igen lényeges, Bécsy szerint „további követelés, hogy a kulcsszó egyszerre adjon lehetőséget a főnévi és a melléknévi értelmezés meghatározására”, amivel sikerülhet „azt is kiküszöbölni, hogy egy epikus műben a drámait ne a dráma műnemének másodlagos vagy harmadlagos jellegzetességeivel határozhassuk meg (feszültség, szaggatottság stb.)”.³¹ Bécsy a „kulcsszót” – a konfliktus, párbeszéd, időszerkezet stb. ellenében – a *drámai szituáció* fogalmában nevezi meg: „Azt a helyzetet, ami a dráma cselekményének kezdetén már készen áll, ahol az elemek tartalma és száma, valamint speciális viszonyaik a dráma további menetében bemutatott minden cselekvést potenciális lehetőségként már magába zár, a továbbiakban szituációnak nevezzük. A szituáció tehát speciális viszonyrendszer. A specialitás elsősorban azt jelenti, hogy az elemek viszonyaiba olyan cselekvési lehetőségek foglaltatnak, amelyeknek meg kell valósulniuk. [...] az a mű nevezhető drámának, amelynek minden lépése eredetileg egy szituációba épített potencia gyakorlati megvalósulása.”³² Az *Özvegy és leánya* – akár az eddig elmondottak alapján is – megfelelni látszik a drámaiság legalapvetőbb kritériumainak: a regény kezdetén már készenlétben állnak a tragikus bonyodalmat lehetővé tevő feltételek: Tarnóczyné beállítódásában,³³ Sára és János évekkel korábban lezajlott találkozásában, Sára ébren tartott szerelmi vágyódásában, János hazaérkezésében, Kelemen házassági reményeiben stb. már ott rejlik a bonyodalom lehetősége. A szereplők jelleme, megformálódó viszonyrendszere végig mozgatni képes a drámai tételt bíró cselekményt, a történetmondás alapvetően a drámai cselekményszál kibontására koncentrálni, még ha regényszerű eljárásokkal és nem szigorú ok-okozatiságra alapozódó stilizáltsággal teszi is. A történet pedig pontosan addig tart, amíg „a drámai szituációba épített potencia” teljes mértékben megvalósul: a fejedelem kegyelméig, illetve Sára és János tragikus haláláig.

A tragikus bonyodalmak forrásvidéke tehát a történet régmúltjában jelölhető ki, amely az *Özvegy és leánya* transzformált drámai eljárásainak még egy lényegi momentumára hívja fel a figyelmet, és egyben a Goethe–Schiller-levelezés drámai expozícióra vonatkozó passzusainak értelmezői hasznosítására készítet. A *Wallensteint* író Schiller alapvető dilemmája volt, hogyan oldható fel a történeti témából adódó cselekménygazdagság és a drámai forma követelte stilizáltság feszítő ellentéte. Goethe gondolatából kiindulva, aki szerint a jó expozíció már eleve része a kifejtésnek,³⁴ Schiller az analitikus szerkesztésmód alkalmazásában látta áthidalhatónak a problémát: az analitikus eljárásból származó „előnyök mérhetetlenek, ha csak azt az egyet említsem is, hogy akár a legösszetettebb cselekményt is választhatjuk, olyat tehát,

mely ellenkezik a tragikus formával, amennyiben ez a cselekmény már megtörtént, és kívül esik a tragédián. Ehhez járul még, hogy az, ami már megtörtént, mint változhatatlan, természeténél fogva sokkal félelmetesebb. [...] az *Oidipusz király* mintegy tragikus analízis csupán. Minden adva van már és a tragédia csak kibomlik. Ez aztán a legegyszerűbb cselekmény keretében és nagyon rövid idő alatt megtörténhet, akkor is, ha maguk az események bonyolultak.”³⁵ Mintha pontról pontra követte volna Schiller intencióit a történelmi regényt dramatizáló Kemény: Tarnóczyné jellemében rögzített múltbeli konfliktus, illetve a történet előtt lejátszódó találkozás Sára és János között Szécsi Mária kastélyában olyan zárt szituációt teremtett, hogy a tragikus szövevény felállításához elég volt a lányrablás ártalmatlannak tűnő cselekedete: utána már minden esemény az egyre fokozódó tragikus kényszerűség malmára hajtja a vizet. A regény és a dráma műfaji eljárásainak és hatástényezőinek ötvözésével ráadásul a Schiller számára átléphetetlen dilemmára is megoldást talált Kemény: míg a történeti témájú tragédia kényszerű epizódosága szétveti a dráma szigorúan rögzített poétikai kereteit,³⁶ a történelmi regény dramatizálása a műfajban benne rejlő potenciákat mozgósítja rendkívül hatékonyan.

III. Tragikum az Özvegy és leányában

A XIX. század első két harmadának magyar literátori közgondolkodása az irodalmi szövegektől a személyes és közösségi identitás formálását, illetve vallásos-morális jellegű értékkepzetek megerősítését várta el: a korszak meghatározó elméletírói ezért szigorú követelményeket támasztottak az alkotásokkal szemben mind tematikai, mind poétikai szempontból. Az eposz mellett kiváltképp a tragédia műfaját tartották alkalmasnak az identifikáló funkció betöltésére. Az erényes hős, az erkölcsi világrenddel szemben elkövetett vétség (hiba, bűn), a költői igazságszolgáltatásban megnyilatkozó kiengesztelés normatív kategóriáiban elméleti és kritikai írások sokasága igyekezett rögzíteni az afirmatív hatásfunkció működésének legalapvetőbb feltételeit. Kemény Zsigmond – a tragédiát igénylő várakozással ellentétben – regényben létesített tragikumot. Bár a prózai műfaj esztétikai teljesítőképességével szemben komoly fenntartásokkal éltek a korabeli elméletírók, normatív nem zárták ki a tragikum (illetve a hozzárendelhető afirmatív funkciók) regényszerű applikációjának lehetőségét.³⁷ Az *Özvegy és leányában* a szereplők összetett konfliktusos viszonyrendszere, cselekedeteiknek egymásra hatása jól nyomon követhető tragikus kényszerűség szövevényét hozza létre: Sára és János – transzcendens távlatokat megnyitó, erkölcsi eszményeket megtestesítő – szerelmének beteljesületlenségében elvileg tragédiára jellemző afirmatív tendenciák kibontására alkalmas közeg teremődik.

A regény műfajából adódó jelenségek azonban, úgymint az események mögött megképződő metafizikai háttér kontúrtalansága, konszenzusos értékrend rögzíthetetlensége, vagy a különböző morális eszmények, magatartásformák szólamokba szétírtsága és így kényszerű relativizálódása,³⁸ a tragikus hatás olvasásszituációba utaltsága kérdésessé teszik a szövegben képződő tragikum problémátlan rendaffirmáló működését, ugyanakkor lehetőséget teremtenek a korszak igényeihez, létérzékeléséhez jobban illeszkedő tragikus élmény hatásfeltételeinek megmunkálására. A szöveghez elvileg hozzárendelhető – korabeli értésmódokban artikulálódó – modellhez hasonulás és kisebb-nagyobb elválás kettősségében ragadhatók meg az *Özvegy és leánya* tragikumának jellegadó elemei. Hasonlóság és elmozdulás együttes jelenlétére hívja fel a figyelmet a János tetteit kommentáló narrátor – kissé didaxisba hajló – megjegyzése, amely tulajdonképpen egy tragikumértelmezési sémát kínál fel a befogadó számára:

De nem maga idézte-e föl maga ellen a sorsot?

Egy gondolatlanul kimondott véleményyt a nőrablásról teljesíteni akart, s más számára rabolva, a *bosszuló igazság törvénye* szerint, magát rablá meg.

Testvérének nem viszonzott szerelméért lemondott a viszonzott szerelem sérthetetlen jogáról, s az *élettörténet végzetes iránya* a tartalmatlan nagylelkűséget szigorúbban szokta büntetni a hűtlenségénél.

Általában lengességünk azokon, kiket szerettünk, kisebb sebet tud ejteni, mint rosszul alkalmazott erényünk. A szerencsétlenség magva nem mindig a bűn, s a bűnnek társképe a rossz tapasztatú jóság. (315.)

A vádiratszerűen megfogalmazott vétkek, illetve a belőlük levont tanulság kimondásakor alkalmazott nyelvi fordulatok közvetlenül megidézik a kortárs moralizáló tragikumfelfogás néhány alaptézisét, bűn-bűnhődés sémáját.³⁹ Az erényes jellemvonásokkal felruházott Jánost eszerint téves cselekedetei (meggondolatlan lányrablás), illetve túlzott jósága (viszonzott szerelemről lemondás) sodorják visszafordíthatatlan tragikus szituációba, és tetteiért a sorsként megnyilatkozó „bosszuló igazság” (világrend?) előtt kell felelnie. Az első lépést a világban elevenen ható rendképzettel szemben a hős teszi meg: vétségének, bűn-tettének logikus következménye a tragikus bonyodalom. Mikes János idézett-elbeszélt monológokban közvetített reflexiói szintén megerősíteni látszanak a bűn-bűnhődés sémába illeszkedő értelmezést. Mint más összefüggésben már elemeztem, Jánosban még a lányrablás előtt felébred a balsejtelem, hogy tetteinek az elgondolhatónál súlyosabb következményei lesznek, a lányrablás után pedig jóslatszerűen nehezedik rá a később bekövetkező fordulatok előérzete. Ugyanígy belátja az események alakulásának sodrában, hogy értelmetlen volt a testvéreért hozott áldozat: elhibázott döntésével nemcsak saját, hanem Sára sorsalakulását is kényszerpályára helyezte.⁴⁰

Bármennyire alátámasztják is azonban János gondolatai a – korlátozott távlatú történetmondói pozícióval nehezen összeegyeztethető – elbeszélői kommentár „igazságértékét”, az értekező prózai diskurzust megidéző passzus állításai, az általa rögzíteni óhajtott tragikumértelmezési séma uralhatatlanná válik a regény relativizáló beszédmódjának közegében. Éppen ezért nem reménytelen vállalkozás akár az első megközelítésben didaktikusnak ítélt narrátori kommentár egészéből a bűn-bűnhődés tragikus képletét és a hozzákapcsolódó szemléleti háttérrel egyszerre érvényesítő és viszonylagosító kettős jelentést kiolvasni, amely így maga bontja le túlzott egyoldalúságát. Az első bekezdés alapján a vétséget a bosszuló igazság feltételezhetően transzcendens, míg a második bekezdés szerint „az élettörténet végzetes irányának” létimmanens tényezői büntetik szigorúan. A két viszonyítási alap oda-vissza értelmezi egymást: ha akarjuk, az első passzus transzcendens képzeleti áthelyeződnek a második bekezdés gondolataira (így értelmeztem fentebb), de az ellenkezője szintén érvényes lehet: a bosszuló igazság fogalmában nem szükséges feltétlenül metafizikumot keresni (így viszont kétségsé válik bármiféle stabil rendképzet tételezése, sőt, mintha éppen a hiányában rejlene a tragikum forrása). A termékeny eldöntetlenség állapota mindenestre – a passzusnak tulajdonított didaktikusság helyett – a szöveg intencióinak összetett játéktérébe utasítja vissza az olvasót, egyben János „vétség”-tragikumának árnyalására készítet. A főhős „hibáinak” rövid áttekintése több olyan jelenségre hívja fel a figyelmet, mely a szöveg tragikumának lényegadó sajátjaként ragadhatunk meg.

A testvéreért hozott önkéntes áldozat „vétsége” leírható akár a bűn-bűnhődés ok-okozati sémájának destrukciójaként is: János „túlzott erényével” nem rendképzeteket sért, hanem megpróbál a szituáció kényszerében a külvilág felkínálta értékrend, magatartásforma szerint cselekedni. Tett és a közösség által előírt szerep következetessége töretlen marad János esetében: igaz, némi hazugság árán, de a korabeli becsületkódex alapján igyekszik megoldani a szerelmi háromszög kázusát. A lemondásban nemcsak a testvéri szeretet önkéntelen gesztusa sejthető, hanem – a hierarchiára épülő társadalmi formáció elvárásai alapján – az individuális érdekeket a közösségi (család, nemzet) alá rendelő értékrend iránti lojalitás. Peter Berger szerint a hierarchikusan berendezett társadalomban, „a becsület világában az egyén valódi identitását szerepeiben fedezi fel, és a szerepektől való elfordulás egyben az önmagától való elfordulást is jelenti”.⁴¹ Ha nem mond le Sáráról, saját – közösségi normákon alapuló – személyisége ellen vét.⁴² Innen érthető talán, hogy a lány nyílt szerelmi vallomása ellenére miért a menekülés és lemondás János önkéntelen reakciója. De jóval határozottabban megragadható „tévedése” – a meggondolatlan lányrablás, a benne megnyilatkozó túlzott szenvedélyesség, és a saját becsületkódex elleni vétek – sem illeszkedik minden probléma nélkül a bűn-bűnhődés logikai képletébe. A lányrablás előtt és

után ugyan egy belső hang figyelmezteti Jánost valamifajta határ átlépésének lehetőségére, de a külvilág meghatározó értékpreferenciái itt is a tett végrehajtására buzdítják. A társadalmi törvények áthágásával szemben lényegibb mozzanat, hogy végső soron az – elbeszélő által olyannyira magasztalt – viszonzott szerelem mindenhatósága nevében, valamint a Tarnóczyné által semmivé tett apai ígéretek helyreállítása érdekében (tehát újra a becsület égisze alatt) cselekszik.

A tragikus végkifejlet visszatekintő távlatából tehát János tettei egyszerre minősülnek hibának, tévedésnek, de cselekedeteiben egyben az őt környező világban elfogadott rendképzetek, magatartásminták közvetlen affirmációját is végrehajtja. A „rend” sértése és követése egyszerre vezet a tragikus bukáshoz. Nehezen húzható meg tehát az a határ, melynek átlépésében Mikes János egyértelműen felelőssé tehető, illetve amihez képest érzékelhette volna (akár utólagosan) tetteinek céltévesztettségét. A dolgokat a káosz rémétől megóvó *mérték visszavonultsága, rejtőzködése* lesz a legfontosabb tragikumképző elem a szövegben, amely a „rossz tapintatú jóság”, illetve – ahogyan a Kemény-recepcióban meghonosodott – „a túlzásba vitt erény” vétség teóriájában rejlő paradoxont is új megvilágításba helyezi. Olyan világban lehet az erény, jóság a „bűn” forrása, amelyből eltűntek a stabil eligazodási pontok, relativizálódott a bűn fogalma: a látszólag konszenzusos normák követése ugyanúgy tragikus kázushoz vezethet, mint a nyíltan törvénszegő, deviáns magatartás.

A paradox léthelyzet a külső kényszerűség felerősödött tragikumképző aspektusaira mutat rá. János tettei csak a körülmények – előre beláthatatlan – alakulása miatt válnak végzetessé: Tarnóczyné bosszúja, a szerelmi háromszög kialakulása, Haller megjelenése, a fejedelem céljai stb. tőle részben függetlenül hozzák létre a szükségszerűség Jánosra nehezedő terhét. Más szereplők – hibás vagy rendkövető – magatartásából és a konszenzusos normák elbizonytalanodásából előálló külső kényszerűség, valamint a tragikus vétség együttes jelenlétét antik analógiák jelzik. A lányrablás után jóslatszerűen megszólaló lelkiismeret belső hangja az antik tragédiák daimonjára emlékeztet, arra „az alacsonyabb rendű istenségre, amely az ember személyének legmélyén fészkelve közvetíti a felsőbb istenek akaratát”. A Fátum (istenek fölött álló transzcendens hatalom), a Moira (itt az istenek által elrendelt sors értelemben) és a Tükhé (vak véletlen) mellett a végzetelvű görög tragédiák fontos tragikumképző tényezőjeként jelenik meg a daimon képze, amikor is „a hős sorsát külső isteni erő határozza meg, de ez a külső erő az ő jellemében, az ő akarata szerint nyilatkozik meg”.⁴³ Az a tény, hogy a belső hang üzenete ugyanolyan végzetes lesz számára, mint az orákulum sugallatát beteljesítő görög tragikus hősök esetében, a daimon-képzet – keresztény kultúrközegbe és eltérő tragikumképzési érdekltségbe – transzformált változatára hívja fel a figyelmet János sorsalakulásában.⁴⁴ A metafizikai szféra jelenlé-

tének és hiányának – a konstruált világ léttapasztalatában artikulálódó – ket-tősségét jól érzékelhetővé teszi a görög tragédia lényegadó eljárásának transzformációja. A szubjektumon belül megtapasztalható „isteni” sugallat nem találja meg egyértelmű visszaigazoltságát a világban, hiszen, mint láthattuk, a külső eligazodási pontok a tett végrehajtására buzdítanak. Az események kifejlődése azonban mégis a dolgok rejtett elrendezettségére utal: a belső hang lényegi üzenete megvalósulni látszik a cselekmény zárlatában. Ezért lesz a mérték rejtőzködésének tapasztalata a legfontosabb tragikumképző tényező a szövegben. Metafizikai távlatok, rendképzetek (külvilágban érzékelhető) hiányának és (a szubjektum belső terébe helyeződött) jelenlétének paradoxona a tragikus kázus létesülésének legfontosabb feltétele lesz az *Özvegy és leánya* világában.

Az antik analógiák átvezetnek Sára sorsának értelmezéséhez. Az öngyilkosságát követő jelenet elbeszélői beállítása szinte ikonszerűen alakjához rendeli a – regényszerűen applikált és transzformált – görög tragikumhagyomány felkínálta értelmezési sémát:

A vértelen holttest előtt földre borulva hevert Haller, hátrább félkört formált a cseléd-ség, térdén zokogva és imádkozva. Juditot ájultan vitték el. – Irgalmazz, Isten, asszonyunk lelkének! – rebegé a házmester. – Irgalmazz, irgalmazz! – hangzék a *kar* imája. (377.)

Az elbeszélői közlés és a történetalakulás sugallatai szerint a vétség meghatározó mozzanata helyett a külső viszonyok görög végzetszerűséggel *analóg* kényszerűsége *dominál* Sára vonatkozásában, amit alátámaszt a szöveg nem lineáris szerveződésében kibontakozó metaforikus sor is. Míg János esetében a sejtések láncolata mindig a saját tettekre és azok esetleges negatív következményeire történő eszmélkedésből áll, addig Sárát a beteljesülő átkok metaforikus sugallatai a külső körülményeknek kiszolgáltatott áldozat pozíciójába helyezik: nem cselekedeteiben, hanem szenvedésben teljesül be a sorsa. A regény tragikumának legmarkánsabb interpretációját elvégző Barta János – a szöveg felhívó struktúrájának említett intencióit követve – a görög tragédiák végzetszerűségével állította szoros párhuzamba a két főhős sorsalakulását. Szerinte „a leányrablással a sors csapdát állít a két főszereplőnek; csapda és tragikum már a görög tragédiákban gyakran összekapcsolódó hatótényezők. [...] a hősök nem saját akaratukból sétálnak bele a kelepcebe, ez a kelepce kifürkészhetetlen rendelésből készen várja őket.”⁴⁵ Az analógia megalapozott és indokolt, azonban nem artikulálja kellőképpen a lényegi különbséget az antik modell és az *Özvegy és leányában* létesülő tragikus képlet jellemzői között. Barta – akárcsak a Kemény-tragikum végzetszerűségét hangsúlyozó más szakirodalmi állítások – a tragikai kényszerűség mozzanatában főként a görög fáttal analóg metafizikai tényezők jelenlétét feltéte-

lezi, és a szereplői felelősségnek alig tulajdonít jelentőséget, a hősokeket a kiismerhetetlen transzcendens hatalomnak végletesen kiszolgáltatott áldozatoknak tekinti.

Nem a „végzet” transzcendens hatalma okozza azonban a főhős nő bukását, sőt a tragikus kényszerűség inkább a *metafizikai* tényezők, konszenzusos normák világát átható jelenlétének hiányára utalnak. A sors, „ami kívülről jön” (Lukács) Sára esetében (is) tisztán létimmanens. Főként más szereplők tettei, a körülmények sajátos összefonódása sodorják tragikus szituációba: anyja kényszeres bosszúvágya, János indokolatlanul aktív részvétele a lányrablásban, korábban ébredő szerelmi vonzódása kiszolgáltatott helyzetbe hozzák, anélkül, hogy jelentősen befolyásolhatná a viszonyok alakulását. Élete sorstörténés, elszenvedti az események rá nehezedő súlyát. A felelősség (vétség) kérdése azonban mégsem zárható ki teljesen Sára alakjának értelmezéséből, és ez elbizonytalanítja a „mártírttragikum”⁴⁶ kizárólagos elvének létjogosultságát, egyben közös alapra helyezi a két hős sorsalakulásához hozzárendelhető – látszólag – eltérő tragikus képleteket. János – szerelmi és testvéri érzések kusza szövevényét lemondással feloldó – döntése, a Mikes család tagjainak viselkedése (Kelemen értetlensége, Mikes Zsigmond makacssága), Tarnóczyné minden követ megmozgató határozott fellépése és a fejedelem váratlan megjelenése a Mikes várbán végül olyan szituációt teremtenek, melyben Sára – akarata ellenére – az eseményeket befolyásoló tette kényszerül: a jó vagy rossz döntés lehetősége pedig magában rejtja a felelősség kérdését. A lányrablás körülményeit firtató fejedelem érdeklődésére elvileg Sára kézenfekvő választ adhatna, logikus magyarázat helyett azonban a dolgok lényegét illetően a hallgatást választja, amivel az események tragikus fordulát idézi elő.

A Kemény-tragikumot behatóan vizsgáló Beöthy Zsolt – Bartával ellentétben – a tragikus tévedés oldaláról próbálta megragadni Sára tragikumát. A főhős nő sorsalakulását Beöthy a „kellembeli kiválóság” vétség-típusába sorolja, melynek legfontosabb jellemzője, hogy a tragikus hős „magával való összhangjának teljessége lesz meg hasonlításnak forrásává az általánossal”. „Kemény Zsigmond Tarnóczy Sáráját mily vonzóvá, bájossá teszi titkolt szerelme, rejtegetett eszményképe! Szívbeli állandósága, mely reménytelenül őrzti titkát, ez a kitartó hűség, ez a félnék elzárkózás, ez a magának valóság, átkává és romlásává lesz magának és mindazoknak, akiket szeret, s akik szeretik. Titka, szerelme Mikes János iránt áthatja egész valóját, annak részévé lesz. Ha megosztaná valakivel, ha kilépne *elzárkózottságának bűnös köréből*, talán megmenekedhetnék; így sem magát nem tudja megőrizni, sem szeretteit.”⁴⁷ Beöthy *Özvegy és leánya*-értelmezésében kétségtelenül benne rejlik a moralizáló tragédiaelfogás indukálta vétség-tulajdonítási kényszer,⁴⁸ gondolatmenete ugyanakkor lényeges aspektusát tárja fel Sára magatartásának. Hallgatásában egyszerre rejlik ugyanis a tragikus bonyodalmat okozó –

akaratlan – hiba, és a szerelmi érzésben és hűségben megnyilatkozó értékrend affirmációjának gesztusa. Titkának őrzésében, passzív magatartásában tehát ugyanaz a tragikus jelenség ragadható meg, mint János cselekvő viselkedésében: a vétség és a konszenzusos rend paradox viszonya, felelősség és a saját tettek következményeitől részben függetlenedő külső kényszerűségnek kiszolgáltatottság élménye, melyek összességében a „mérték rejtőzködésének” tragikus tapasztalatát revelálják Sára vonatkozásában is. Ezt a belátást látszik megerősíteni Sára sorsalakulása, valamint az antik és a modern tragikum közös pontjait tárgyaló Kierkegaard-tanulmány *Antigoné*-átirata között vonható párhuzam. A szophoklészi tragédiaszűzsé modern változatában nem az ősök (így apja) vétkei miatt lesújtó végzet, a jóslat beteljesedése okozza Antigoné elkerülhetetlen bukását, hanem az, hogy tudomást szerez apja bűnéről, vérfertőző házasságáról, saját származásának riasztó körülményeiről, s ennek a tudásnak a birtokában kell élnie életét: tragédiája oka a rettenetes tudás és a hallgatás kényszerének feszítő kettősségéből adódik. A kettősségben vergődő Antigoné csak a halálban találhat megnyugvást, Haimón iránt érzett szerelme is csak ott teljesülhet be.⁴⁹

A két történet közötti analógia leginkább a hallgatásban megnyilatkozó, belsővé tett kényszerűség és felelősségvállalás gesztusában ragadható meg. Sára már a tragikus események előtt titokként kénytelen őrizni a Szécsi Mária udvarában feltámadt szerelmi vonzódását, hiszen az *bűnnek minősül* az anya képviselte értékrend nézőpontjából (végsőig kiélezve a Kierkegaard-féle Antigoné-párhuzamot: az apa viselkedése miatt minősül bűnnek az érzékiség és a szerelem egyaránt). Belső vívódásaiban egyszerre rejlik benne a bűntudat felébredése (az anyai mintáknak meg akar felelni Sára) és az életértelmet felmutató szerelmi élmény megőrzésének szándéka. Még az anyai modellel ellentétes szerelemfelfogást valló Naprádinének is hosszasan kell nyomoznia Sára titka után. A János iránti érzéseinek elhallgatása tragikus kényszerűséggel a Mikes-várban lezajlott események után jelentkezik. A titok feloldása sem oldana meg semmit: lehetetlen helyzetbe hozná önmagát és férjét, ráadásul a tragikus fordulatnak sem adhatna új irányt. A külvilág előtt néma marad Sára: egyedül Naprádiné jut közvetlenül a történések után a titok közelébe, azonban minden aktivitása ellenére sem segíthet. A bűntudat mások sorsát megrontó felelősségérzetté fokozódik Sára számára, amiből nem mutatkozik kiút. A belsővé tett kényszerűség és vétség-tudat a főhősnő öngyilkosságában kulminál. A szíven szűrés rituális és allegorikus gesztusával az ellen emel kezét, ami a legértékesebb emberi életértelem metaforikus hordozója, és ami mégis visszafordíthatatlan tragikus fejleményeket okozott.

A szöveg konstituálta szereplői viszonyrendszer, cselekménybonyolódás jól körülhatárolható, hatásos tragikum létrejöttét eredményezi. Mint láthatuk, Sára és János tragikus sorsalakulásának jellemzői – a szerelmi téma nyitotta morális távlatok, a felelősség és kényszerűség kettőssége,⁵⁰ a bukás el-

kerülhetetlensége stb. – javarészt kielégítik a kortárs elméletek rögzítette elvárásokat, másrészt azonban, a tragikum regényszerű szituáltságából adódóan, radikálisan elválnak azoktól, s egy markánsan artikulálódó tragikus lét-tapasztalat kontúrjait bontják ki. A Kemény-regények tragikus képletei úgy őrzik meg a kortárs normatív poétikák leglényegesebb hatáskritikai elvárásait (erkölcsi kiegyenlítés, kiengesztelés, érvényes magatartásminták felmutatása stb.), hogy miközben működtetik a bevett tragikus sémát, lebontják, átértelmezik és új funkcióba helyezik egyes elemeit.⁵¹ Hasonulás és elmozdulás kettősségében jelölhető ki leginkább a regény tragikuma: a vétség, világrend és költői igazságszolgáltatás kategóriáinak új funkcióba helyezése egyben a *megváltozott korviszonyok* elvárásaihoz jobban illeszkedő tragikus hatást eredményez.

Jelentősen módosul a *tragikus vétség* szerepe a szöveg jelentésképző műveleteiben: a két főhős nem sért a külső világban egyértelműen kijelölhető rendképzeteket (János nem az erdélyi jogrend elleni vétke, Sára pedig nem az anyai akarattal történő szembehelyezkedése miatt bűnhődik). Tetteikben, gondolataikban – mint korábban jeleztem – sokkal inkább az őket környező világban már részben relativizálódott eszményeket, magatartásformákat realizálnak, képviselnek: János esetében a személyes célokat közösségihez hangoló becsület fogalmához való hűség kap relevanciát, Sáránál pedig a transzcendenciával átítatott szerelmi eszményképhez ragaszkodás lesz domináns. A rendképzetek relativizálódásának köszönhetően az egyetlen mérce a lelkiismeret belső horizontja marad, a külső világ tendenciái már nem jelölnek ki egyértelmű viszonyítási pontot. A tragikus bonyodalomhoz vezető cselekedet egyszerre lehet a viszonyok megbontója, de a rejtőzködő rend közvetlen afirmációja is.⁵²

A szöveg konstruálta világ létviszonyai a különböző létmagyarázó elveket reprezentáló szereplői szólamok egymásra hatásában formálódnak. Ezért nem jelölhető ki a világban olyan feltétlen értelemadó középpont, mely transzcendens legitimációval bíró konszenzusos értékrendet rögzítene. Feltűnő például, hogy mennyi homlokegyenest ellentétes magatartásforma, cselekedet, gondolat alapozódhat nagyon hasonló szemléleti alapra. Tarnóczyné bigott vallásosságában, Csulai a más hitet vallók elleni indulatában egyaránt a keresztény tanokra hivatkozik, akárcsak az egész életét hitére feltevő Mikes Móric. A létállapot relativizáltságának benyomását erősíti, hogy állandóan visszatérő elem a szövegben a régi világ letűntét fájlató nosztalgikus elborongás: minden régebben stabilnak és irányadónak vélt eszme, elképzelés alapvető érték- és érvényvesztettsége jellemzi a világot a szereplői reflexiók alapján (16., 22.). Nem valamiféle jól körvonalazható *világrend* közegében mozognak tehát a hősök: a viszonyok kényszerűségét éppen a mérték rejtőzködése, a határok kijelölhetetlensége hozza létre, nem a létező rend visszahatása eredményezi a tragikus bukást. Mindezek legfontosabb következménye,

hogy tisztán létimmanenssé válnak a tragikum képződésének feltételei, még-hozzá két szempontból.

Egyfelől a szereplők jellemének, tetteinek egymásra hatásából képződik meg a viszonyok kényszerűsége, a tragikus kázus. A minden tragédiára értelemszerűen jellemző művelet annyiban deformálódik, hogy nem látványosan deviáns cselekedetek, cselszövények, normasértő magatartás, hanem a mindennapiság közegéből kevésbé kiemelkedő, immanens emberi viszonylatok, különböző cselekedetek egymásba fonódása hoz létre tragikus szituációt. Nem a hősök vétsége teremti meg, hanem *a létezés eleve magában hordozza* a tragikum mindenkori lehetőségét. Itt mutatkozik meg a görög tragikus analógiák, részaktualizációk, ráutalások szerepe: a transzcendens távlatait vesztett létezés immanens jelenségei veszik át a Végzet helyét az elkerülhetetlen tragikus szükségszerűség létesítésében. (Kemény szövegeiben azonban még nem történik meg a végzetelvű szükségszerűség pozitívista jellegű kisajátítása: nem a naturalista drámákra jellemző társadalmi és biológiai determináció játszik szerepet a tragikus kázus kialakításában, mint azt több Kemény-értelmező valószínűsíti.⁵³) A létezés tragikussá válása – a konszenzusos normák érvényvesztése mellett – a világ transzcendens foglatának elbizonytalanodásában is megnyilatkozik. A Kerekszegi halálát kommentáló rövid „tájleírásban” például a sötét és üres ég képzetében az Istentől elhagyott világ vízióját sugallja a narrátor:⁵⁴ az evilágiság szűkös távlatára korlátozott létezésben a mulandóság már önmagában tragikus tényezővé válik – ahogyan azt a halottat kísérő Horváth szentenciaszerű elbeszélte monológia (narrátori hang és szereplői nézőpont határait elmosó közlésegyység) sejteti.⁵⁵ Sára és János tragikus sorsalakulása szemlélhető pusztán a mulandóságnak alárendelt értékviszonylatok távlatában, a mozdulatlan és néma vég felől kibontakozó szükségszerűség horizontjában.

A (konszenzusos-transzcendens) mérték visszavonultságából fakadó tragikum azonban legalább annyira utal a – rejtőzködő – eligazodási pontokra, mint azok hiányára. Az események menete, végkifejlete megkülönböztethetővé tesz érvényes és érvénytelen magatartásmintákat: főként azok a világlátások, egyéni önértések bizonyulnak hitelesnek, melyek a hit, szeretet, kegyelem keresztényi kategóriáiban alapozzák meg magukat (Mikes Móric, Haller, Kornis Ágnes), még ha ezek az eligazodási pontok az egész világ számára már nem írnak elő kézenfekvő normákat. Hasonló jelenség tapasztalható a világot átható transzcendencia kérdésében is. A konkrét állásfoglalástól tartózkodó narrátor megnyilvánulásából akár az előbb elmondottak ellentétére következtethetünk: Kornis Ágnes fiaiért mondott kétségbeesett imáját követő narrátori kommentár a néma transzcendencia képzetét sugallja (313.), az ima értelmességét kétségbe vonó megjegyzés ironikus élet azonban visszaveszi az eseménysor zárata, hiszen Naprádiné levele, amely egyértelmű út-

mutatásul szolgál a kétségbeesett Mikes házaspár számára, akár az ima „meghallgattatásaként” is értelmezhető.

A *költői igazságszolgáltatás* hatásmechanizmusában szintén sajátos kettősség érhető tetten. A zárlat egyszerre komikus és tragikus tendenciája elvileg olvasható a katarzis rendaffirmációjának⁵⁶ horizontjában, egymást kiegészítő, megtámogató módon: a gonosz elbukik, a fejedelmi kegyelem igazságot tesz, a két főhős tragédiájában pedig az eszményi szerelem felmagasztosulása nyilvánkozik meg.⁵⁷ A komédia és a tragédia sémáit egyszerre megidéző végkifejletet azonban inkább disszonáns felhangok kísérik, ráadásul nem kiegészítik, hanem kölcsönösen kioltják, érvénytelenítik egymás „rendaffirmáló” hatását. Tarnóczyné, mint komédiahős, a bonyodalom fő okozója, elbukik, de összességében ő is áldozatnak tekinthető. A fejedelem kegyelme az isteni gondviselés meghosszabbított kezeként lép működésbe, a gazdagon megjelenített életvilág különböző történései azonban ráutalnak az igazságtétel profán oldalára is. Néhány „machiavelliánus” gesztusának köszönhetően a kegyelem rituális aktusa elveszti – kizárólagos – transzcendens vonatkoztathatóságát, fensőbb hatalmi legitimációját: szó és tett (jelölő és jelölt) archaikus egysége azonnal szétválik, mikor Rákóczi interpretációfüggővé teszi a Móricznak tett ígéretét, melyhez kontextustól függően más és más jelentés kapcsolható.⁵⁸ A „pozitív” befejezésből adódó hatás élet természetesen leginkább a tragikus végkifejlet bekövetkezte veszi vissza: a fejedelem igazságtévése, a Mikesek megszabadulása és Tarnóczyné bosszújának teljes kudarca ellenére ugyanannak a bonyodalomnak egy tragikus jellegű végkimenetele is létrejön. Persze az így képződő tragikum önmagában még lehetne affirmáló jellegű: a regény műfajából adódó történetmondásos elbeszélőformának (János halálát csak az Epilógusban említi az elbeszélő), valamint a tematikus befejezésnek, a Naprádiné és Haller házasságát sejtető rendkívül ironikus zárómondatnak köszönhetően elmarad, illetve csak visszafogottan érvényesülhet a fiatal életek értelmetlen elvesztéséből előálló katartikus hatás.

Regényszerű és drámai strukturáló elvek együttléte, a komikus és tragikus zárlat disszonáns hatása, rendképzetek relativizálódása, a világ transzcendens feltételezettségének érvényessége és érvényvesztettsége egyedi tragikumot eredményez. A szöveg drámai hatástényezői egyszerre nyitják fel a nyomaiban még érzékelhető totalitás, létteljesség, rendképzetek relevanciáját és megtapasztalhatóságát, valamint viszonylagosságát, alapvető hiányát, a szubjektum belső terébe történő kényszerű visszavonultságát. Rendaffirmáció és rend hiányának tételezése, értelemmel bíró és értelmét veszített létezés víziója egyszerre jelenik meg a tragikum hatástényezőinek közvetítésében.

A „Kemény-féle” tragikus képlet hátterében a közösségi kortudat, identitástudat, világértési evidenciák – az 1850-es, 60-as években lezajló – fokozatos módosulása, válságba kerülése áll. A tragédia (és más műfajok) kapcsán megfogalmazott normatív poétikák, műfajelméleti elvárások – melyekre a fe-

jezet elején utaltam – éppen a válságszituáció ellenében próbálták kiaknázni a művészet valóságformáló, kultúra- és közösségteremtő erejét, a meglévő rendképzetek affirmációját állítva a szövegalkotás legfontosabb érdekeltségévé. Az elvárások többsége azonban már összeegyeztethetetlen volt a megváltozott korszituáció befogadói létérzékelésével, irodalomszemléletével. Az érvényes magatartásformák, etikai-világnézeti előfeltevések, örök művészi törvények stb. állandó felemlegetésével a kritikai és elméleti szövegek nagy része inkább önmagában (és nem normatív javaslataiban) bírt affirmáló szereppel. A régi, stabilnak hitt létevidenciák átmentésének igyekezete, valamint az új létélmény megragadásának, értelmezésének törekvése együttesen csak a normatív poétikák javaslataitól részben elváló esztétikai kísérletekben mehetett végbe. A tragédia legfontosabb műfaji hatástényezői csak olyan közösségben válhatnak valóságos erővé, amelyben az erkölcsiség alapjai nem vitatottak, konszenzusos világértés, gondolkodásmód határai jól kijelölhetők, adottak az egyéni és közösségi identitás alappillérei.⁵⁹ A XIX. század második felének világa egyre kevésbé ilyen már, a hagyományfolytonosság normatív javaslataira támaszkodó tragédia már nem teljesíthette be a hozzáfűződő reményeket. A relativizálódó világ autentikus irodalmi kommunikációját töretlenül biztosítani képes regény – kiváltképp a történelmi regény – azonban képes volt átmenteni, transzformálni a tragikus hatásfunkciók egy részét. Regényei tanulsága alapján Kemény nem akar lemondani az irodalmi szövegek „lényegfeltáró” és „identitásformáló” funkciójáról: a drámai eljárások, tragikum regényszerű alkalmazása lehetővé tette ezen hatásfunkciók megváltozott korviszonyokkal összhangba hozását. Az *Özvegy és leánya* kérdésessé tett voltukban mutatja fel a létezés összetett viszonyait, eligazodási pontjait: különféle rendképzetek, erkölcsi eszmények, közösségi alapú magatartásformák állandóan alakuló, változó szituációk, léhelyzetek összefüggésében méretnek meg. Eleve rögzített etikai normák közvetlen affirmációja helyett minden műalkotás – normatív elvárásoktól független – hermeneutikai meghatározottsága felé mozdul el.⁶⁰ Kemény szövegének irányultsága: a dolgok, körülmények szüntelen változásának kitett szubjektum állandó újraértéséhez vagy önmegerősítéséhez nyújt a befogadáson keresztül kapaszkodókat.

1 GREGUSS Ágost (PN, 1857. ápr. 12.) a kompozícióra koncentrált, a hosszabb tanulmányok (SZÉKELY József, Hölgyfutár, 1857. máj. 15–26., DANIELIK János, PN, 1857. július) drámaiságra és tragikumra egyaránt.

2 A drámaiságot gyakorta felemlegető Kemény-recepció egyetlen írása sem vállalkozott a jelenség átfogó vizsgálatára. Jó példa erre PAPP Ferenc elemzése, aki megelégszik külsődleges formai elemek lajstromozásával:

„a fejlettebb művészet eredménye a regénynek egységes compositioja is. Az érdeklődés középpontjában mind végig a három főalak tragikumuk marad, a cselekvény pedig drámai gyorsasággal bonyolódik a katasztrófa felé. Még inkább fokozza a drámaiságot az, hogy Kemény műve aránylag rövid idő történetét foglalja magában.” *Báró Kemény Zsigmond*, II., Bp., 1923, 279.

3 August Wilhelm SCHLEGEL, *A drámai művészetéről és irodalomról* = Uő, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., 1980, 604. VÖRÖSMARTY Mihály, *Dramaturgiai lapok* = Uő, *Összes művei*, XIV., Bp., 1969, 48.

4 PÉTERFY Jenő, *A tragédiáról* = Uő, *Válogatott művei*, Bp., 1983, 49.; „A drámai tragédia a lét csúcspontjainak, végső céljainak és végső határainak formája.” LUKÁCS György, *A tragédia metafizikája* = Uő, *Ifjúkori művek*, Bp., 500., vö. 496.

5 August Wilhelm SCHLEGEL, *i. m.*, 613., VÖRÖSMARTY Mihály, *i. m.*, 14., SALAMON Ferenc, *Dramaturgiai dolgozatok*, II., Bp., 1907, 186, 190., PÉTERFY Jenő, *A tragikum* = Uő, *Válogatott művei*, 16–17, 20., 23.; LUKÁCS György, *i. m.*, 502–503.

6 SALAMON Ferenc, *Ármány és szerelem* = Uő, *i. m.*, I., 397. *A kegyenc* = Uő, *i. m.*, II., 165. KECSKEMÉTHY Aurél, *A jelenkori német színműirodalom*, Budapesti Szemle (BpSz), 19. k., 1863, 253.

7 „...újabb időben bizonyos korkérdések és osztálykérdések állítottak szem elé és a színpad bizonyos tekintetben a hírlapirodalom kiegészítője lőn.” SZEGFI Mór, *Szépirodalmi Közlöny*, 1857. nov., 314.

8 KECSKEMÉTHY Aurél, *i. m.*, 20. k., 97.

9 HENSZLMANN Imre, *Az újabb francia színiköltészet és annak káros befolyása a mienkre*, Regélő Pesti Divatlap (RPDI), 1842/35–38., 284., 291–293.; CSENGERY Antal, *Szépirodalmi Lapok*, 1853. jan. 2., 6.; GYULAI Pál, *Dramaturgiai dolgozatok*, Bp., 1908, I., 128., II., 129.; 141. SALAMON Ferenc, *i. m.*, II., 86–87., 119.

10 A jelenség kortárs interpretációját lásd: HENSZLMANN Imre, *Miért tetszik a francia dráma?* RPDI, 1842/31., 242.

11 „Schiller azt hitte, hogy a történelemmel megújított formában ismét szert tehet arra a pótolhatatlan előfeltételre, melyet a mítosz biztosított a tragédia számára.” Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete* = Uő, *Angelus Novus*, ford. RAJNAI László, Bp., 1980, 313.

12 SALAMON Ferenc, *Shakespeare színpadunkon* = Uő, *i. m.*, I., 133.

13 GOETHE határozottan elutasítja ezt a tendenciát, míg a *Wallenstein* megírásával

bajlódó SCHILLER már elkerülhetetlen szűkségszerűséggként kezeli a jelenséget. Goethe és Schiller levelezése, Bp., 1963, 272–273., 275.

14 Bp. Viszhang, 1856/39. szept. 24., 322.; SALAMON Ferenc, *i. m.*, I., 155., 313., II., 206., 306.; GYULAI Pál, *i. m.*, II., 231.; GREGUSS Ágost, *Szinibírálatok* = Uő, *Tanulmányai*, II., Bp., 1872, 118.

15 SALAMON Ferenc, *i. m.*, I., 262., II., 217.

16 Vö. EISEMANN György, *Az Arany-baladák tragikumához* = Uő, *Keresztutak és labirintusok*, Bp., 1991, 8. A jelenség összetett és szerteágazó műfajelméleti és műfajtörténeti aspektusait külön tanulmányban tárgyalom doktori disszertációmban, *Drámaiság és tragikum Kemény Zsigmond történelmi regényeiben* címmel. A folyamat angol irodalmi kontextusairól lásd: Jeannette KING, *Tragedy in the Victorian Novel*, London, 1978, 36–39.

17 „Egyébként is úgy vélem, helyesen cselekszünk, ha mindig csak az általános helyzetet, a kort és a személyeket merítjük a történelemből, s minden egyebet költői szabadsággal teremtünk újjá...” Friedrich SCHILLER, *i. m.*, 396. Vö. Harry E. SHAW, *The Form of Historical Fiction*, Ithaca and London, 1983, 52–53., 81–82.

18 PAPP Ferenc, *i. m.*, 99.

19 Imre László szerint az *Özvegy és leánya* egyenesen „romantikus rémtörténet gyanánt is felfogható a benne szereplő lányrablás, pár-baj, halálos veszedelemből való csodaszerű megmenekülés és ezért járó gyűrűzálog, szerelmi öngyilkosság stb. miatt”. IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, 1997, 274.

20 Természetesen nem feledkezhetünk meg a regény szövegalkotására, történetmondására jellemző távolságtartó ironia jelenlétéről sem. Az elbeszélő javarészt ironizál a romantikus történetek, románcos verses regények sablonjain (leginkább Naprádiné alakján, valóságfelfogásán keresztül), elcsépeelt közheleyn (a lányrablás például ön maga paródiájaként beszélődik el), ugyanakkor működteti egyes poétikai eljárásait, szemléleti vonzatait. A múlt másságának „hiteles” közvetítése és a jelen szemléleti horizontjával történő összeegyeztetése szintén az ironia alakzatának köszönhetően teremthető meg problémát-

lanul. Az iróniában benne rejlő felmutatás és visszavétel, azonosulás és távolítás kettősségének köszönhetően az olvasó egyszerre élheti bele magát a – számára idegen világban kibontakozó – tragikus történések sodrába és tarthat kellő távolságot tőle.

21 ARANY János, *Levele Szilágyi István-nak* (1845. dec. 4.) = *Uő, Összes Művei*, XV., Bp., 1975, 23.; vö. HENSZLMANN Imre, *A hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára*, KistÉv, V., 1846, 329.; SALAMON Ferenc, *A fény árnyai* = *Uő, i. m.*, II., 365. ; SZIGLIGETI Ede, *A dráma és válfajai*, Bp., 1874, 143.

22 Idézett szövegkiadás: KEMÉNY Zsigmond, *Özvegy és leánya*, Bp., Európa, 1997.

23 Naprádiné szolamán keresztül szintén megerősítést nyer az előrejelzések sora. Tarnóczyné váratlan gesztusában, mellyel lánya mellé rendelte, megérzi a lányrablás „lehetőségét” (43.), majd a Sára szerelmi titkához egyre közelebb férkőző „szép özvegynék” jóslatra emlékeztető előérzete támad az események negatív alakulását illetően. (54.) Később kedvelt széphistóriáinak példaadó nőalakjai felkínálta szerepmintákat próbál Sárára ráerőltetni: vitéz Almanzor kedvesére utalva szót ejt a tördőféses öngyilkosság lehetőségéről is. (72.)

24 KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája a századvégen*, Bp., 1998, 55.

25 „A sejtelmes jövődő, / Melyet még rejt a csillagok talánya, / Azt súgja, hogy e fényes dárídón / Borúl sötétbe sorsom, s indul el / Örvényes mély felé suhanva, hol / Halál tesz pontot gyűlölt életemre.” (I/4. sz.), „Jaj Istenem, egy sejtlem gyötör... / Amint ott lenn állsz, úgy nézel reám, / Mint egy halott a kriptá mélyiről.” (III/5. sz.)

26 Martha TUCK ROZETT, *The Comic Structures of Tragic Endings*, Shakespeare Quartely, 1985/2., 153.

27 Vö. IMRE László, *i. m.*, 277. A komikus hősökkel kapcsolatosan megfogalmazott korabeli elvárásoknak is maradéktalanul megfelel Tarnóczyné alakja: „Hogy maga a személy legyen furcsa [értsd: komikus], ahhoz megkívánatik, hogy a viszásság, ellenmondás az ő jellemében is fellelhető legyen, mielőtt még a külvilággal ellenkezésbe jönné.

Nevetséges személyek lesznek tehát, kiknek jellemében oly hibás vonás van, mely őket – minthogy róla vagy nem tudnak, vagy éppen előnynek tekintik mind abban gátolja amit leghőbben iparkodnának elérni. Ők magok alatt vágják a fát, s az a viszásság, hogy önmagok ellen dolgoznak, annál nevetsége-sebbekké teszi őket, minél kevésbé gáncsolhatók egyéb tulajdonaikért.” GREGUSS Ágost, *Észrevételek a komikumról* (1853) = *Uő, Tanulmányai*, I., 252.

28 „Rebekka telenként legfőllebb csak tavaszig, nyáron csak őszig reméllett élni. Csodálkozott, hogy haja nem őszült meg idő előtt, hogy szemei nem esnek be, hogy orcái még mindig pirosak, hogy termete nem fogy, hogy köntösei nem bővülnek, hogy keze gömbölyű, hogy telt karjáról nem hull le a hús, hogy lábai bírják, és étvágya nem tünedez.” (7)

29 Tarnóczynéra nyíló ironizáló elbeszélői távlatnak megfelelően itt is narrátori reflexió veszi vissza a bírálat életét: „Mi szelídebben ítélünk ugyan a szentléleki várkastély asszonyának jelleméről...” (37.)

30 Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Pécs, 2001, 273.

31 BÉCSY Tamás, *A dráma modellek és a mai dráma*, Pécs, 2001, 30., 48.

32 Uo., 37.

33 A dolgozat terjedelmesebb – doktori disszertációmba kerülő – változatában *Tarnóczyné, a keresztyén Médeia* címmel külön rész tárgyalja hosszasan az özvegy kitüntetett szerepét a drámai szituáció létrejöttében. A pszichoanalízis néhány alapvető kategóriáját mozgósító elemzés szerint a drámai szituáció és konfliktus magja nem Tarnóczyné és a Mikesek ellentétében, hanem – a regény kezdő fejezetének tanulsága alapján – Tarnóczyné és férje viszonylatában keresendő. A deformált házasságnak – női és feleség szerepében való megalázottságának – köszönhetően Tarnóczyné egyfelől libidójának elfojtására és szublimálására kényszerül, másfelől pedig férjével szemben fokozatosan kialakuló bosszúvágya szintén a tudattalanjába helyeződik át, és kényszeres, berögzült cselekvések, valamint agresszív beszédaktusok (deformált bibliai idézetek, zsoltárének-

lések dionüszoszi mánia stb.) formájában nyilatkozik meg. A lányrablás elfojtott ösztönkésztetéseinek, felhalmozódó pszichés energiáinak kiélésére ad lehetőséget – a Mikesek elleni gyűlölet tehát a férje elleni tudattalan bosszú *eltolásaként* értelmezhető. Egész személyiségét elevenségben tartó tudattalan vágykésztetése lány halálában végül tökéletes eredményhez vezetnek: a zárlat megnyitotta távlatban lesz megtapasztalhatóvá, hogy Tarnóczyné tulajdonképpen egy jungi értelemben vett archetipikus magatartásformát – Médeia mitikus történetéhez köthető mintát – realizál tudattalanul.

34 Goethe és Schiller levelezése, i. m., 192. A kortárs magyar színikritikában is feltűnik a goethei elvárás, éppen a történeti tragédia vonatkozásában. Henszlmann szerint Teleki Kegyencének „egész expositiója mester kézzel van előadva mindjárt az első színben, melly azon kívül, hogy ezt, egyszermind már a cselekvénynek tökéletes kezdetét is magában foglalja, valamint a korfestést magával a cselekvénnyel összeszövi”. HENSZLMANN Imre, RPDÍ, 1842/6., 45.

35 Idézi ALMÁSI Miklós, *A drámafejlődés útjai*, Bp., 1969, 119.

36 Friedrich SCHILLER, i. m., 275.

37 Vö. KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és dráma körül* = *Uő, Élet és irodalom*, Bp., 1971, 203–204.; BEÖTHY Zsolt, *A tragikum*, Bp., 1885, 623.

38 Ilyen relativizáló jelenség például, hogy a regény cselekményének jelzett elő- és utótörténete bizarr-disszonáns keretbe illeszti Sára és János tragédiáját: Tarnóczyné és férje elhidegült házassága, illetve Naprádiné és Haller egymásra találásának ironizált jövőképe között játszódik le a két főhős szerelmi históriája, és a realizálható férfi–nő kapcsolatok kontextusában kissé anakronisztikusnak tűnik fel boldogságképzetük. A történeten belül Mikes Zsigmond és Naprádiné szólama viszonylagosítja a két hős szerelemfelfogását. János allegorizáló nyelvhasználatát – első esetben a drágakövek és a kis virág toposzát mozgósítva (24.), majd pedig a büszke rózsza és a kis ibolya metaforizált ellentétében (32.) fejt ki női eszményképéről vallott nézeteit – már kimondása pillanatában relativizálja Mikes Mihály kommentárja, aki a rózsza-

ibolya allegorikus relációt a (testi értelemben) elérhetetlen úrnő és a (szintén testi értelemben) meghódítható szobalány kettősségeként fordítja le a saját nyelvére. Sára mellett pedig Naprádiné alakjának köszönhetően válik nevetségessé a Vitéz Francisco-féle széphistóriák szerelemképe. Nagyon elgondolkodtató jelenség, hogy Sára és János alig találkozik a történetben: még a szerelmi vonzódás közvetlen megvallásáig sem jutnak el, és csak akkor bizonyosodnak meg a érzések kölcsönösségéről, amikor az események már visszafordíthatatlanul tragikus irányt vettek. Az érzelmes vallomásokkal, fogadalmakkal teletűzdelt szerelmi párbeszédhez – akár a *Rómeó és Júlia* alapján – hozzáadódott olvasóban a két főhős között létrejövő távolság azt a gyanút ébresztheti, hogy az eszményi szerelem csak a kimondatlanság tragikus kényszerítő erejében hívható elő.

39 Vö. KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és dráma körül*, i. m., 201. A moralizáló tragikumfelfogás, bűn-bűnhődés képlet kategóriáit a XIX. század jellegadó magyar tragikumértésének átfogó és „semleges” megjelölésére alkalmazom: semmiképpen sem pejoratív értelemben használom.

40 „...érz, hogy tettei a történetek ledöntenetlen sorompóival választják el az örökre kedvelt lényt ötölé.” (317.)

41 Peter BERGER, *A becsület fogalmának korszerűtlenségéről*, Világosság, 1992/8., 656.

42 „A becstelenség [...] következménye egyfelől az arc elvesztése az illető közösségben, másfelől azonban mindig maga után vonja az én elvesztését, valamint az életet szabályozó alapszabályok hatálya alól történő kizárást is.” Peter BERGER, i. m., 655.

43 Szophoklész: *Antigoné*, *Oedipus király* Bp., 1994, BOLONYAI Gábor jegyzetei 115.; vö. SIMON Attila, *Oidipusz tragédiája*, Theatron, 1998. ősz, 90–91. Hasonló, de némileg eltérő értelemben használja a fogalmat a Szókratész daimonjáról értekező Kierkegaard, valamint Michael EWANS, aki az *Ilíász* és Szophoklész drámái alapján az emberre egy felsőbb akarat által kezdetektől kirótt – igaz, általa részben befolyásolható – személyes sorsként (our fate or destiny), elrendeltségként értelmezi. (*Patterns of Tragedy in Sophokles and Shakespeare* = *Tragedy and the*

Tragic, szerk. M. S. SILK, Oxford, 1996, 438–457., főként 438–441.)

44 Kemény itt precízen követi a kortárs elmélet felkínálta eljárást az antik hagyomány átsajátításának kérdésében. A Fátum jellembe helyeződéséről, a hős egyéniségében rejlő végzetességről beszél az elméletírók többsége: a transzcendens szféra végzéseit közvetítő jóslatok, orákulumok helyét a lelkiismeret váltja fel. (HENSZLMANN Imre, *A hellen tragödia tekintettel a keresztyén drámára*, 334–335. SZIGLIGETI Ede, *i. m.*, 132., SALAMON Ferenc, *i. m.*, II., 346., Uő, *Shakespeare*, Koszorú, 1864/18., máj. 1., 412.)

45 BARTA János, *Sorsok és válságok* = Uő, *A pálya végén*, Bp., 1987, 208., 209.

46 Uő., 212–213.

47 BEÖTHY Zsolt, *A tragikum*, 18., 20.

48 Vö. PÉTERFY Jenő, *A költői igazságszolgáltatás a tragédiában* = Uő, *Összegyűjtött művei*, Bp., 1903, 3. k., 46–47.

49 Søren KIERKEGAARD, *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban* = Uő, *Vagy-vagy*, Bp., 1994, 120–129.

50 Felelősség (vétség) és kényszerűség kettősségében a tragikus hatás létesülésének legfontosabb – Arisztotelész *Poétikájából* áthagyományozódó – feltételét teljesíti a szöveg, melynek értelmében vétség és erényes magatartás köztes közegében bonyolódik a tragikus hős sorsa. A vétség ebből kifolyólag csak a legritkább esetben bűnös cselekedet, törvényszegés, sokkal inkább a hiba, cél tévesztés kategóriáival ragadható meg. „A hamartia – hogy így fogalmazzunk – valahol a bűn és az esetleges balsorsnak való kitettség között helyezhető el.” Stephen HALLIWELL, *Esendőség és balsors: a tragikum szekularizációja*, *Helikon*, 2002/1–2., 99. Vö. J. M. BREMER, *Hamartia*, Amszterdam, 1969, 4–64.; Jeannette KING, *Tragedy in the Victorian Novel*, London, 1978, 4–5.

51 Normatív elmélet és a Kemény-tragikum szemléleti hasonlóságában és gyakorlati eltérésben megmutatkozó feszültséget Gyulai Pál Kemény-interpretációjában kitapintható, apró, de lényeges elmozdulások jelzik. Gyulai végig kitart a moralizáló elméleti séma alkalmazása mellett a Kemény-tragikum értelmezésében, azonban változatlan tételeihez (regényei tragikaibak tragédiáinknál, bűn-

bűnhődés aránytalansága, erény tragikuma stb.) hozzáillesztett kommentárok olyan módosuláson mennek át, hogy szinte felszámolják a stabil rendképzetekre alapozódó elmélet szemléleti alapjait. Első Kemény-émlékbeszédében (1879) Gyulai szerint „a hatás és ellenhatás természeténél fogva uralkodik vas kényszerűség” Kemény regényeiben, míg 1896-os émlékbeszédének bizonyos kitételei már egyáltalán nem illeszkednek a bűn-bűnhődés kizárólagos logikai sémájához, ok-okozati feltételrendszeréhez. „De tragikai hőseinek kiindulópontját, fejlődését és katasztrófáját bajos volna egy rövid szabatos meghatározás alá vonni. Egyik esetben a viszonyok alakítják tragikai hőst, másokban a hős tettei idézik föl a bonyodalmat; néha párhuzamosan halad egyik a másik mellett. Sorsukat a viszonyok és szenvedélyeik döntik el, és a végzet és szabad akarat egymás részei.” GYULAI Pál, *Báró Kemény Zsigmond emlékezete* = Uő, *Kritikai dolgozatainak újabb gyűjteménye 1850–1904*. Bp., 1927, 358. (Kiem. tőlem: B. P.)

52 Hasonló belátásokat fogalmaz meg az Arany-balladák tragikus jelenségeit sajátos kettősségben leíró Eisemann György: „Klasszicista örökségnek tűnik a világrendnek mint érték hordozó abszolútumnak megjelenítése, mely autentikus szférát képvisel az egyén legbensőbb világával szemben. Romantikus fejleménynek tekinthető a világrend igazságának belsővé válása, a lélek részeként való előtűnése.” EISEMANN, *i. m.*, 10.

53 RÓNAY György, *A regény és az élet*, Bp., 1947, 47.; MARTINKÓ András, *Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról* = Uő, *Teremtő idők*, Bp., 1977, 350. stb. A tragikus szükségszerűség létrejöttének feltételeit a társadalmi gépezet („social machinery”) és a biológiai öröklődés („heredity principle”) determinisztikus hatásaiban jelöli meg King is Hardy, G. Eliot és H. James regényei tragikus jelenségeinek vizsgálatakor, Jeannette KING, *i. m.*, *The tragic philosophy: determinism and free will* című fejezet (16–35.).

54 „Az éj maga pedig komor, vaksötét volt. A hóvilág sem látszott. A mennybolt a szem elől egészen bezárult. Egy csillag sem csábított hitre a messzeséget tárva föl, s az ember

elhihetette volna, hogy a világ csak az, mire lába tapad.” (327.)

55 „Mily rövid az élet! Mily hiú fáradság törődni a holnappal s vágyainkat a távol jövőndő felé eregetni! Mily nevetséges lehet a vakondok napimádása s a kérészek álma a halhatatlanságról, míg a folyam fölött, melyből kikelt, röpködve, az első habba ismét bemerül!” (327.)

56 A katarzis jelensége természetesen nem szűkíthető le pusztán a rendaffirmáció mozzanatára, a fogalom lényegi árnyalására jelen dolgozat keretei között azonban nincsen mód. Mindössze egyetlen katarzis-interpretációra térek ki röviden, amely az *Özvegy és leánya* zárlatának értelmezéséhez is elgondolkodtató perspektívát nyújt. Charles SEGAL tanulmánya ugyanis különbséget lát a színházi előadás okozta – inkább emocionális meghatározottságú – katarzisélmény és az olvasásszituációban megélt – inkább intellektuális jellegű – katarzisélmény között: ez utóbbi esetében a disszonancia, bizonytalanság hatását érzi meghatározónak, szemben a színpad rituális beavatásélményének rendaffirmációjával. *Catharsis, Audience and Closure = Tragedy and the Tragic*, 164–165.

57 A *Rómeó és Júliá*ban minden probléma nélkül összhangba illeszkedik a látszólag eltérő hatásra építő komikus és tragikus zárlat: vö. Martha Tuck ROZETT, i. m., 158.

58 „Nyilatkozatom szelleme szerint a nőrablásban marasztalt Mikesekeket ki nem végeztethetném, de nem is akartam. Azonban, ha jónak fogom látni, ha a közerkölcsiségi tekintetek kívánnák, egy- vagy kétévi börtönnel, kegyelem útján, büntethetem őket. Ez nem sértené általánosan tett ígéreteimet meg – így gondolkozott Rákóczi.”

59 Vö. SCHEIN Gábor, „S etesd a kertek madarát...” *Tragédiák és tragédiaelméletek 1910 körül*, Világosság, 1999/12., 53.

60 „A jaussi hermeneutika számára tehát a művészetek – társadalmi-kommunikatív funkciójuk részeként – erkölcsi szerepét elsősorban az értékekre való rákérdezés, a morális beidegződések problematizálása jelentheti. Ami nemhogy nem zárja ki, de egyenesen – éppen a kérdés nyomán megnyíló újraértés eseményében – továbbörökítésüket is biztosíthatja.” SIMON Attila, *A másként-lét lehetőségei. Eszlétika és etika – hermeneutikai távlatból*, Alföld, 2001/11., 64.

Gyulai Pál tragikumfelfogása és a tragikum-vita

„Aztán a tragédia elméletéről vitatkoznunk épen nem fölösleges, mert irodalmunk e tekintetben igen szegény. Tehát harcz és háború! Hadd kürtöljön a várkapus, nyiljanak meg a sorompók, csattogjon a fegyver, s a közönség készüljön egy mérges párviadal szemléletére, mely ha nem is fog olyan nagyszerűen kiütni, mint a Toldié, de talán méltó lesz arra, hogy Toldy irodalomtörténetébe följegyezze”¹ – írja Gyulai Pál egy 1856-os cikkében, Egressy Gábor támadására válaszolva. Az idézett felhívás pátosza, középkori heroizmust megjelenítő metaforikája és mondhatni eposzi szituációt teremtő, de ironiától sem mentes retorikája arról győzi meg az olvasót, hogy Gyulai a tragédia és a tragikum kérdését a korabeli irodalmi diskurzus egyik legfontosabb elemeként tartotta számon, illetve éppen annak hiányából eredően próbál kezdeményező szerepet vállalni egy ilyesfajta párbeszéd megteremtésében. A drámaiság problémájának a középpontba kerülését nemcsak az tette indokolttá, hogy a század közepe táján egyre erősebben jelentkezett egyfajta igény a fejlődő magyar drámaköltészet iránt,² hanem az is, hogy a tragédiák világában felvetődő kérdések minden korban érvényes világnézeti és életfilozófiai problémák megoldására irányuló válaszlehetőségekkel kecsegtettek. Ennek aktualitásához nyilván az is hozzájárulhatott, hogy az 1849-es trauma után természetes módon jelent meg az egyén és a világ konfliktusát, illetve ennek feloldási lehetőségeit megmutatni és értelmezhetővé tenni képes világmagyarázatok iránti esztétikai szinten megvalósuló elvárás.³ Talán ez lehet az egyik oka annak, hogy a jelzett időszakban fellépő ítések, de az utánuk jövő generáció jelentősebb kritikusainak szinte mindegyike is, fontosnak tartotta a tragikum fogalmának tisztázását, a drámai művek megítélhetőségének feltételeként egyébként sem megkerülhető főbb esztétikai kategóriák meghatározása mellett. Az ilyen irányú próbálkozások műfajilag nem mutatnak ugyan egységes képet, hiszen rendszeres esztétikai munkák éppúgy találhatók a palettán, mint akadémiai székfoglalók, esszék, vagy recenziók és színikritikák, mégis lehetővé válik ezek kontextualizálása, nemcsak az őket összekötő tárgy, a tragikum miatt, hanem azért is, mert hivatkozásaikkal, egymással szembeni fenntartásaikkal, vagy éppen kapcsolódásaikkal megidézi egyik a másikat. Annak vizsgálata, hogy a XIX. század vetületében mi-

képpen függenek össze, és milyen törésvonalak mentén közelednek egymáshoz, illetve távolodnak el egymástól bizonyos elméletek, gondolati konstrukciók, nyilván csak egy nagyobb lélegzetvételű munkálkodás keretében lenne lehetséges, melyre a jelen írás nem vállalkozhat. Lehetséges viszont, hogy a vizsgálat terét leszűkítve, néhány, az irodalmi kánon felől nézve is fontos csomópontot jelöljünk ki reflexió tárgyaként, s ekképpen Gyulai idézett 1856-os kezdeményezését alapul véve a mintegy harminc évvel későbbi esztétikai csatározásban lássuk megvalósulni a korszakban hiányolt kritikusi párbeszédet. Ez annál is inkább indokoltnak látszik, mivel az irodalomtörténetbe (ha nem is a Toldy-félébe) tragikum-vitaként bevonuló eseményt éppen Gyulai *Bánk bán*-monográfiájának bizonyos tézisei generálták, s mivel Gyulaihoz, illetve nézeteihez több-kevesebb szállal a vita mindhárom résztvevője kötődött, nem látszik hiábavalónak végiggondolni, hogy milyen kontextus teremődik a tragédiákhoz, a tragikumhoz közelítő teóriák között. Természetesen némi nehézséget jelent, hogy míg Beöthy Zsolt könyve és a Rákosi Jenő is egy markáns gondolati vázra épülő rendszer, Péterfy Jenő írásai pedig ezen rendszerek legfőbb támpilléreinek ingékonyságát kinagyító következetességében őriz valamit a rendszerszerűségből, addig Gyulai életművében nem találunk olyan írást, amely a tragikum organikusan felépített teóriáját tartalmazná. Bár fentebb idézett, Egressyhez szóló kihívásában Szigligeti *Diocletian* című tragédiájáról írt bírálatát tekinti tragikumelmélete foglatának, egész pályáján nagy számmal találhatók olyan szövegek, melyek e tárgyra vonatkozó állításaikkal fontos adalékokat tartalmaznak egy ilyesféle gondolati rendszer (re)konstruálása érdekében. A továbbiakban tehát a Gyulai-életmű különböző időszakokban keletkezett, általam ismert és hozzáférhető, műfajilag is heterogén, de kritikai jellegű írásait veszem hivatkozási alapul egy lehetséges tragikum-felfogás körvonalazásához, melynek konzekvenciáit éppen ezen döntés fényében is le kell majd vonnunk. A következőkben a tanulmány két részben látja elvégezhetőnek feladatát, elsőként az említett módon kijelölt szövegtér alapján, a Gyulai írásaiban megjelenő argumentációt figyelembe véve próbál végiggondolhatóvá tenni bizonyos kérdésirányokat, olyan fogalmak problematikusságából kiindulva, melyeknek a tragikummal kapcsolatban mindig hangsúlyos szerep jut az egyes írásokban. Második lépésben pedig a tragikum-vita ugyanezen, illetve hasonló szerepet betöltő fogalmainak kontextusát, illetőleg átalakulásuk változatait követi nyomon, nemcsak Gyulainál betöltött funkciójukhoz viszonyítva, hanem a vita tárgyát képező szövegek egymásra vonatkoztatásában is.

Gyulai Pál tragikum-felfogása

A XX. század elejének Gyulai-recepciójában visszatérően fordul elő az a gondolat, hogy ő volt az első nálunk, aki a tragikum „titokzatos összefüggéseit” boncolgatni kezdte.⁴ Leginkább Katona fő művéről szóló monográfiáját te-

kintették gondolatai főbb foglalatának, s mivel ez a tragédia első rendszerezett és részletes, elismerő, mégis kritikus, következetesen végigvitt elemzése, okkal kötődtek hozzá olyan konnotációk, melyek nemcsak a mű analízisét, hanem az ezt lehetővé tevő elméleti előfeltevések összegzését is látták benne. Aki Gyulai tragikum-felfogásának feltérképezését vállalja, mégsem teheti meg, hogy eltekint az életmű minden szakaszában megjelenő, különböző kritikai írásokban előforduló röpké megjegyzésektől, vagy definícióktól, melyek a tragédia belső összetevőinek, szerkezetének vagy hatástényezőinek szerepére vonatkoznak. Leggazdagabb tárházát az ilyesféle fragmentumoknak Gyulai dramaturgiai dolgozatai alkotják, melyeket az 1850-es évektől kezdve szinte a pálya végéig folyamatosan írt, s éppen ebből fakadóan vetődhet fel az a módszertani probléma, hogy a pálya egészét tekintve időben egymástól távol eső szövegeket lehet-e egy mindig azonos egységes elméleti keret kifejeződéseként olvasni. A kérdésre talán önkéntelenül is adódik már a gyors nemleges válasz, viszont ezt az íráskor figyelembevétele nélkül éppen olyan hiba lenne kijelenteni, mint az ellenkezőjét. Arra a meggyőződésre, mely szerint Gyulai a század bemerevült dogmatikusa, a tragédiáról való gondolkodás tekintetében is erősen rányomta a bélyegét az életmű organikus szemlélhetőségének a gondolata. Bár az időbeli változásokról ezek a magyarázatok is tudomást vesznek, azokat eszmei-világnézeti fejlődésként, illetve visszafejlődésként látják leírhatónak bizonyos időintervallumok és ezek politikai vetülete nyomán.⁵ Ha az ilyen típusú, az objektivitás igényével fellépő kritikai attitűd határozza meg a vizsgálódás irányát, akkor nemcsak a művek műfajából, tárgyából, időbeliségéből adódó körülmények konzekvenciái sikkadnak el, hanem az olvasó saját időbeliségének a tudata is figyelmen kívül marad. Ebből a belátásból eredően nem lehet cél Gyulai tragikum-elméletének semmilyen általános érvényű (re)konstrukciója, hanem csak az írásokban található, egymásra reflektáló, egymást előhívó töredékek viszonyba állítása, illetve a mögöttük levő normarendszer feltételezésével egy olyan értékelési horizont feltérképezése, melynek paraméterei, abból adódóan, hogy képesek egymást módosítani, elmozoghatnak. Itt is érvényesnek tekinthető Dávidházi Péter megjegyzése Arany kritikusi örökségéről szóló könyvében: „A normahasználatra összpontosítva meg tudjuk különböztetni az abszolút autoritásra törekvő kultikus műveleteket a viszonylagosság világában maradó kritikai értékelésektől.”⁶ Annál is inkább így van ez, mivel maga Gyulai is reális veszélynek érezte az elméleti rendszereknek irodalmi művekre, drámákra való mechanikus alkalmazásából adódó torzulásokat. Közismert Pákh Alberthez 1851-ben írt levele; ebben a rendszeres esztétikát, mely elveit „nem a nagy költőkből húzza le”, „tudós zagyvaléknak” minősíti, és azzal utasítja el az ilyesfajta széptani nézeteket, hogy erőszakot tesznek a szellemen.⁷ De későbbi írásaiban is találhatók hasonló megjegyzések: „A közönség ízlése a társadalmi és politikai élet hullámváltozásai közt oly hamar válik előítéletessé, szeszélyessé, sőt esetlegességek rabjává is. A kritikus is ki

van téve e veszélynek; e mellett még egy más örvény is fenyegeti: a rendszer és elvek csökönyössége, mely még a lángész ostromainak sem könnyen enged.”⁸ Mindemellett viszont a legtöbb szövegében kimondott vagy kimondatlan alapaxiómaként szerepel az a gondolat, hogy léteznek örök törvények, melyek mind a természeti, mind pedig a művészeti szépség mozdíthatatlan fundamentumai. A *Diocletian-bírálatban* például a következőt írja: „Annyi bizonyos, hogy én nem új igazságokat hirdetek, s nem eredeti eszméimet akarom elmondani. Ezek az eszmék oly régiek, mint maga a drámaköltészet, melynek természetén alapulnak, s oly örök igazságok, mint ahogy a költészet, lényegében, egy és örök a kor és divat bármily változatai közt.”⁹ Az így keletkező feszültséget Gyulai a természetesség, a természeti rend fogalmában véli feloldani. A recepcióban többen is idézték már ezzel kapcsolatban a *Szépirodalmi Lapokban* 1853-ban megjelent *Pünkösdi napja* című cikkét, melynek a proszopopeia alakzatára épülő szövege a korlátolt emberi tudat és az ihletett műélvező oppozícióját teszi szemlélet tárgyává: „Mennyivel nagyobb műfilozóf a természet, mint bölcsészeink [...]. Neki minden szép, mi hű, igaz és jellemző. Ő csak a hamisat gyűlöli. Neki nincs iránya, mert ezer iránya van, ő nem egy, hanem egész. Ő sem klasszikus, sem romantikus, sem szomorú, sem víg, sem népies, sem szalonias, neki csak ízlése van, mely gyönyörködni és gyönyörködtetni tud. [...] A szép törvényei mindenütt ugyanazok, de nem a szellem, mi azoknak hangot ad.”¹⁰ A művészet örök törvényei tehát nem formulázhatók, az emberi korlátolt gondolkodás ezeket nem kényszerítheti szükségszerűen szűkös elméleti keretek közé.¹¹ Ehelyett a nagy költők nagy műveiben megnyilatkozó időtlen igazságok akkor is hitelesek, ha nem felelnek meg egy adott kor kritikai elvárásainak, mivel megélt és átértézt élmények teszik őket hitelessé (lásd Bánk bán példája). A műértésnek ez a romantikusan felfogott elve viszont aligha oldja fel azt a feszültséget, mely az előzetesen tételezett értékszemlélet és a művekre hagyatkozó befogadói várákozás között fennáll. Jól kifejezi ezt Mitrovics Gyula egyik megállapítása is: „Bár Gyulai a művészet egyetemes tételeiből indul ki, vagy azok alá állítja oda részigazság gyanánt a költészet elveit, általában mégis a költészettel foglalkozik s még elméleti nézeteit is onnan vonja el, vagy ennek körében alkalmazza.”¹² A hermeneutikai körnek ez a problematizálatlansága a tragikum szempontjából azért fontos, mert a befogadói élmény intenzitásának és az ezt előidéző drámai cselekménysornak és viszonyrendszernek összefüggéséből következő értéktulajdonítások erősen magukban hordozzák a dogmatizálódás veszélyét, amit Gyulai látható módon el akar kerülni. Az a tény, hogy több kortársával ellentétben tudatosan nem írt tragikumelméletet, miközben hisz egy ilyesfajta rendszer létezésében, sőt magabiztos kijelentései, ítéletei tanúskodnak is ennek létéről, úgy gondolom, hogy nem szükségszerű, hogy a „rejtőzködő dogmatikus” szerepébe tegye őt elhelyezhetővé. Sokkal inkább azon termékeny feszültséget érzem itt lappangani, melyet a

tragikum-vita résztvevőinek módszertani döntéseiben válik explicitté. Nevezetesen, hogy míg Beöthy és Rákosi létrehoznak egy-egy rendszert, mely által az élmény és a konkrét művek akaratlanul is másodlagosakká válnak, addig Péterfy az egyes művek tragikumát tartja kiemelendőnek, s ha tesz is általános elméleti kijelentéseket a tragédia törvényszerűségeiről, ezeket egyrészt a kortársi terminológia kényszerű használata indokolja, másrészt pedig alapvetően a tragikai érzésnek alárendelve beszél róluk.

A recepcióban viszonylag egységesek a vélemények Gyulai tragikumelméletéről, s ezeknek gyakran előkerülő fogalma a morál. Gyulai valóban rendkívül fontos szerepet tulajdonított a erkölcsi értékeknek, miként ez a vállalt keresztényi értékrendből következik is, de a művészet direkt erkölcsi miszsióként való felfogását élesen elutasította, miként a *Művészet és erkölcs* című munkájában fogalmaz: „A valóban szép soha nem lehet erkölcstelen, de az erkölcsös még magában nem szép.”¹³ Drámakritikáiban is egyszerre bírálja a művek túlzott ideologikusságát (morális célzatosságát) és túlzott materialisztikusságát (fizikális létszemléletét). A jó drámai mű nem pedagógiai feladatokat kell hogy ellásson – még ha ez természetéből eleve adódik is –, hanem gyönyörködtetés a fő funkciója, amihez elsősorban az illúzió felkeltése szükséges. A dráma keltette illúzióból Gyulai szerint három elem sosem hiányozhat: a jelképeség, mely az erkölcsi világrend eszméit tünteti fel, az emberi szív és szenvedélyek rajza, és a naiv hit, vagy ha ez hiányzik, a hagyományok és gyermekkori emlékek varázsa.¹⁴ Az első két elem szorosan érinti a tragédia bonyodalom-struktúrájának kulcsfontosságú tényezőit, amennyiben az erkölcsi világrend koncentrikusan veti fel a morális szempontok műbeli jelenlétének kérdését, összefüggve ezáltal a második elem szerepével, mely a bűn és bűnhődés sokat vitatott képletével állítható összefüggésbe. Gyulainál, ahogy a korszak többi írójánál is, a világrend fogalma a keresztény vallás gondviselő istenének helyét veszi át, mivelhogy az ötvenes években már csak az erkölcsi normákat tartották meg a vallásból.¹⁵ Barta János figyel fel arra, hogy a tragikumot érintő Gyulai-korpuszban található meghatározásai eme felsőbb hatalomnak árnyalatnyi különbségeket tartalmaznak, amelyeknek szerepe talán mégsem elhanyagolható. A *Diocletian*-bírálat például a következő definíciót tartalmazza: a hős „összeütközik a jogos viszonyokkal, a hagyományos erkölcsökkel, a kegyelettel, a kötelességgel: szóval azzal, amit társadalmi, erkölcsi, vagy világrendnek nevezünk”.¹⁶ A francia klasszikai drámáról írott dolgozat már több helyen is közvetlenebb módon fogalmaz: „A keresztyén szellem fönsége alkalmasabb volt ugyan egy újabb és mélyebb tragikum levegőjét előkészíteni, azonban középkori egyoldalúságából a klasszicizmusnak kellett kiemelni, hogy az emberi életet, a szenvedélyek küzdelmét más szemmel tekintve, itt a földön is keresse Isten kezét, azaz az erkölcsi világrend benső kényszerűségét.” Vagy ugyanebben a szövegben: „Az igaz, hogy mind a tragédiában, mind a komédiában valami-

nek győzni kell, s ez nem lehet ellentétben a morállal, sőt széles értelemben maga a morál, azaz az erkölcsi rend.”¹⁷ Ehhez képest is érdekes a *Művészet és erkölcs* című szöveg meghatározása: „Az úgynevezett erkölcsi világrend, amellyel összeütközve az egyén tragikai vagy komikai alakká válik, nemcsak tisztán erkölcsi eszmék összege, hanem általában az emberi élet törvényeié, amelyek a dolgok kényszerűségén alapszanak, s amelyek amazokat is magokban foglalják, sőt uralkodnak rajtuk, mint a görög fatum még az istenek is.”¹⁸ Ezek az utolsó szavak győzhetnek meg leginkább arról, hogy a morális alapvetés nem egyforma hangsúlyt kap a különböző szövegekben. Ami közös elem, az a törvény, tehát valamiféle kozmikus rendnek a képzete, s az erkölcsi jelző ennek mintegy közvetítésére szolgál, medializál egy emberi léptékkel nem mérhető transzcendens hatalmat. Barta egyenesen arra következtet, talán nem is alaptalanul, hogy míg egyfelől az erkölcs révén válik humanizálhatóvá, felfoghatóvá, s ezáltal megnyugtatóvá egy rajtunk túli világ jelenlétének képzete, addig másfelől „a harmonikus világ mögöttől” megcsap, nyugtalanít „valami khaotikus ősi hatalom sejtelve”.¹⁹ Erősítheti ezt a gondolatot az argumentációban a világrend mellett nagyon gyakran előforduló nemezisnek a fogalma is. A nemezis a drámai világ egyensúlyi mozzanatát biztosítja, a sértett erkölcsi rend elégtételét van hivatva ellátni, de a görög mitológia eme igazságosan bosszuló hatalma néha sajátos feszültség eredőjévé válik a keresztényi világrend közegeiben. A nemezisben rejlő végzetesség nagyobb hatalomként jelenik meg, mint a megbocsátó Isten. A *Gályarab* című darabról írja: „A színmű Valjeanja inkább oly hatást tesz a nézőkre, mint ha a bűn vagy tévedés a javulás után is folytatná nemezisét, s bár az ég megbocsát a tévedt- vagy bűnösnek, de az események véletlene, az emberek szenvedélyei előidézik a kikerülhetlen visszatorlást.”²⁰ Máshol ez a feszültség a mitológiák keveredésének a szintjén is jelentkezik: azt hirdetik, hogy „tévedhettek, bűnöket követhettek el, azok következményei nem épen oly félelmesek, az *erkölcsi világ nemesise nem bosszuló cherub*, csak jámbor nagybácsi, a ki mindent megbocsát a gyermekeknek, ha felfogadják, hogy jók lesznek”²¹ (kiem. tőlem – K. T.). De az ebben rejlő kettősség paradoxája nyilatkozik meg abban az érzelmi viszonyulásban is, melyet Gyulai Gombos Imre egyik darabjából idézve fogalmaz meg: „*Borzadva imádom Nemesist*, s mélyen érzem, hogy szent az esküvés, hogy főkincs a tiszta lelkiismeret.”²² (Kiem. tőlem – K. T.) Egyrésztől nyilvánvaló, hogy a nemezis a törvényesség, a rend biztosító, a teremtett világban, miként már Hésziodosznál is olyan alakként szerepel, aki ha elhagyja a földet, akkor beköszönt a vaskor, ahol az ember sorsa a folyamatos szenvedés és bizonytalanság lesz. Másrésztől viszont jogosan kérdezhetjük Barta Jánossal: „honnan van a nemezis, amelyet a hős magában hordoz, vagy amellyel a világrend lesújt rá?”²³ Az ószövegségi Isten féltőn szerető haragja nyilvánul meg ebben, vagy esetleg, a khaosz ősi hatalma, a sötétség, melytől a görög mitológia genealógiája szerint testvérei-

vel, a viszályal, a sorsistennőkkel, a halállal együtt Nemezis is származik? Barta János az utóbbit sugallja, de a szövegek érezhetően az előbbiről szeretnének meggyőzni. Ezt a szándékot támasztja alá a tragédiáról szóló gondolatokban a bűn és bűnhődés kérlelhetetlen oksági láncolata is. A büntetés jogosultsága mindig a vétkező egyén felelősségét állítja középpontba, s a szigorú következetesség könnyen teremt alkalmat arra, hogy az ekként gondolkodót a bigott moralista képében tüntesse fel. A vád megfogalmazódott Gyulaival szemben is: „Előtte a tragédiában a legfontosabb két momentum: a tragikus vétség és az azt követő igazságszolgáltatás. Ha az igazságszolgáltatás enyhe, a tragikum csorba. E felfogásban a tragédiaköltő mintegy az erkölcsbíró szerepét tölti be: bünteti a bűnöst. Mi ez, ha nem moralista szempont?”²⁴ Az arisztotelészi hamartia erkölcsi törvényszegésként való értelmezését, ahogy azt a fogalomról szóló monográfiájában Jan Bremer megmutatja, csak a biblikus gondolkodásmód tette elterjedtté, a szó a korai görög irodalomban még nem hordozott ilyen konnotációkat.²⁵ Gyulai, bár nem tudhatni, ismerete-e a hamartia értelmezésváltozatait, több fogalom használatával, mint például: megtévedt emberi erő, szenvedély, vakmerőség, próbálja kikerülni a bűn szó hordozta egyoldalúságot. Az mindenestre fontosnak tűnik az argumentációjában, hogy a tragikai vétség több legyen egyszerű törvényszegésnél: „A bűn, mint drámai alap, vagy nagyszerűsége által válik drámai alappá, nagyszerűsége által válik drámai érdekűvé, vagy mint az alapokban nemes vagy jogos szenvedélyek korlátatlansága, tévedése, mikor aztán mindig valami részvétre gerjesztő indokot rejt magában. Pusztán criminalis esetek csekély értékűek.”²⁶ A probléma összetettségét jelzi az is, hogy a bűnök különbözősége különböző tragikum-típusok forrása lehet: „a nagy bűnök tragikuma más, mint a nagy tévedéseké, s a szörnyek, egy Richard, Caligula más-ként válnak érdekessékké, mint a Coriolanusok és Brutusok.”²⁷ Sőt előfordul, hogy az erény válik a bűnhődés közvetlen kiváltóokává: „Csupán az egyetlen erénye, roppant bünei mellett, s ezért szenvednie, buknia kell. Minő mély igazság és kiengesztelődés!”²⁸ A bűn tehát nem önmaga miatt fontos a tragédiában, hanem mivel tragédia nincs tragikai bukás nélkül,²⁹ az organikus világba vetett hit, a kauzális láncolat szükségszerűsége teszi kényszerű elemmé a normatív szemlélet számára: „Az úgynevezett megbüntetésre nincs bűne a fiúnak; s a bűnhődésnek sincs elég értelme.”³⁰ A bonyodalom, a konfliktus és a végkifejlet is értelmetlenné, vagy legalábbis zavarossá válna az egyén felelősségének mozzanata nélkül, függetlenül attól, hogy a vétket genetikusan mihez kötjük, vagy aktuálisan miben látjuk megjelenni. Mégis kérdésessé válik viszont, hogy milyen antropológiai szempont szerint tehető felelőssé az egyén az elkövetett bűnökért. Kovács Kálmán szerint Gyulai „egyetlen konfliktus-típust favorizált”, melynek „lényegében két szereplője van: az egyén és a világrend. Ellenfelek ők, de mégis szoros viszony van közöttük. A világrend követelményei ugyanis benne élnek az egyénben s mikor szem-

bekerül velük, lelkileg omlik össze.”³¹ Ezzel Barta is egyetért, és a kanti erköcsi törvény jelenlétéről beszél, ekképp jutva ahhoz a konklúzióhoz, hogy „az emberben és világában támad az az alapvető dualizmus, amelynek tételzése Gyulai tragikumélményét lehetővé teszi.”³² Az ember duális természetének feltételezését támasztják alá azok a szövegrészek is, melyekben a tragikus hősben lakó kettősségek kerülnek szóba: „Mi köze a komoly drámaírónak a dőre vagy ráfogott bűnhöz, midőn csak a sziv démoni nyilatkozásainak festése lehet megrázó, drámai érdekű? Miért hassa meg szivünket a nevetséges vagy hazudott erény, midőn az ember isteni részének küzdelmei után áhítózunk?”³³ Az emberben rejlő démoni nem a gonosz princípiumát jelenti Gyulainál, hanem az erős, korlátlan szenvedélyeket, illetve az ezekhez kapcsolódó akcideniciákat: „Éreznünk kell, hogy Mária szépségében valami démoni van, mely mind őt, mind környezetét az örvény felé vonja, hogy e nő egykor a szenvedély pillanatában nagy vétet követett el s a féktelen szenvedélyek most is csak nyugszanak benne, de ki nem aludtak.”³⁴ A bűn problémája akkor válik különösen érdekessé, mikor a szabad akarat és a szenvedély összefüggésében kerül fókuszba, hiszen kantiánus alapokon már magának a szabad akaratnak a fogalmában is feloldhatatlan ellentmondás van, amelyben a kategorikus imperatívusz és a rosszra való hajlandóság egyidejűleg van jelen az emberben. Csakhogy Gyulai a szabad akaratot a szenvedéllyel azonosítja: „Mind az életben, mind a tragédiában két elem játszik főszerepet: a viszonyok és szenvedély végzetessége; néha amazok szülik emezt, néha emez amazokat, néha pedig a legszorosabban összeolvadnak. Mindez nem zárja ki a szabad akaratot, mely tulajdonképp nem egyéb, mint a viszonyokból fejlődő és a viszonyokra ható szenvedély. És épen abban áll a tragikai hatás félelmetes és rejtélyes volta, hogy a nemesis fejlődése egyenetlen és aránytalan. A büntetés ritkán áll arányban a bűnnel, tévedéseink, sőt erényeink is, ha nem voltunk elég okosak, nagyobb vészt hozhatnak reánk, mint bűneink. A fődolog, hogy küzdő és erős szenvedély fejlődjék ki, mert ez az emberi szabad akarat, és szoros kapcsolatban legyen a katasztróffal a melyet fölidézett.”³⁵ Az emberben lakozó kettősség tehát akkor válik egyoldalúsággá, mikor a szabad akarat által megnyilatkozó, és ezért vele azonosuló démoni uralomra tör, s mintegy átveszi az irányítást az értelem kontrollja alól kiszabadult élet fölött. Ez végzetes ugyan a hősré nézve, de nem az a világra, mivel a nemesis helyreállítja a felbillent egyensúlyt. A platóni fogat-metaforával is leírható emberképbe (az ember kettős természete fölött az ítélőképességnek kell uralkodnia) vegyül bele a felvilágosodás antropológiája (az ember eredendően jó és racionális lény), s ez szükségszerűen eredményezi a szabad akarat rosszra való azonosítását. (Bár az emberre nézve ez nem túl megnyugtató, de legalább elkerülhetőnek látszik az a cseppet sem egyszerű kérdés, hogy a szabad döntésből származik-e a szenvedély, vagy a szenvedély már előzetesen befolyásolja a döntést?) Mindenképpen biztosnak tűnik vi-

szont, hogy az egyén felelős tragikus sorsának létrejöttében, s nemcsak önállóságának szenvedélyein keresztül való kinyilvánítása miatt, hanem értelmi képességeinek kihasználatlansága miatt is. A probléma csak az, hogy a bűn-büntetés egyenlete mégsem kéttényezős, ahogy Kovács Kálmán gondolta. Az egyén és a világrend mellett szerepet kapnak itt a viszonyok is, s ezzel az egyén teljes felelősségének és felelősségre vonásának a lehetősége is megkérdőjeleződik Gyulai elméletében. Dóczy Jenő vádjára (a költő erkölcsbíró) is választ ad tehát a *Művészet és erkölcs* című írás egyik részlete: „a költő többet tár fel: az ember benső lényegét, a szenvedélyek fejlődését, a szív örvényeit, a *viszonyok hatalmát*. Az erkölcsiség meg nem óv bennünket a tévedéstől, a tragikai vagy komikai katastrofától ha egyszersmind nem vagyunk eléggé eszélyesek. S az erkölcs és eszély összeolvadása sem minden. Tet-teinknek hatása van másokra és visszahatása reánk. E hatások ritkán kiszámíthatók. [...] Többé nem magunk, hanem szenvedélyeink s a *viszonyok döntik el sorsunkat*. A jó szándékból rossz következhetik, s a gonoszból jó.”³⁶ (Kiem. tőlem – K. T.) Ezek után újlag nehéz eldönteni, hogy Gyulainál a bűnre büntetést követelő morális világnézet, vagy pedig (Walter Benjaminszal szólva) a sorsot az élok bűn-összefüggéseként felfogó tragikus világlátás a jellegadó, mert míg fogalmilag többnyire az első tűnik meghatározónak, addig néha az az érzésünk támad, hogy a fogalmi háló mögül áttörni látszik a második is. Elkerülhető-e a tragikum vagy nem? Az egyén bűne, vétke döntése, eszélytelensége hoz létre végzetes viszonyokat, vagy a viszonyok determinálnak bizonyos sorsokat? Felelősségetika, vagy sorsszenvedély? Gondviselés-elv, vagy fatum-hit? Is-is? A kérdésekre nem adható egyértelmű válasz, s éppen e termékeny kettősségben mutatkozik meg az a feszültség, amely Gyulai elméletét továbbgondolhatóvá teszi, és olyan irányokat nyithat meg, melyek a tragikum-vitában is előkerülnek.

A tragikus világban alakuló bonyodalomnak, összefüggés-láncolatnak a tétje mindig a tragédia hatásában nyilvánul meg, tehát nem mindegy, hogy az említett problémák hogyan válnak a nézőben lekerekíthető értelem-összefüggéssé (azzá válnak-e), miben nyilatkozik a tragikum megtisztító ereje, katarzisa. Gyulai a költészetet mindig bizonyos értékek afirmációjához köti, ennek megfelelően a szép, jó és igaz szentháromságához igazodó esztétikák szókészletének fogalmi arzenáljából merít a művészi hatásról mondottak retorikájában is: „Két főforrása, az igazság és erkölcsiség most sem apadt ki, ezekből merítették a kiváló költők mindenkor. Hadd buzogjon minél bővebben, hadd merítsenek belőlök költőink minél mélyebben, hogy szép műveket alkothassanak gyönyörünkre, vigasztalásunkra, nemesedésünkre és nemzeti szellemünk erősítésére.”³⁷ A meghatározásban szereplő funkciók: esztétikai, erkölcsi, vallási és nemzeti csak egymás mellett, egymást áthatva fejtik ki hatásukat, különben a műalkotás pusztá didaxissá merevül, mely ellen Gyulai mindig élesen tiltakozik.³⁸ A tragédia hatásában Gyulai összeolvadva látja az

erkölcsi és a művészi szempontot, ezért is kritizálja Zilahy Károly tragikumelméletét, mivel „abban téved midőn a tragédia céljának csak a büntetést tűzi ki s nem egyszersmind a kiengesztelődést is”.³⁹ Az erkölcsiség kapcsán valóban kétfrontos harcot vív Gyulai, a moralizáló tandrámák és a hatáskeltésre törekvő rémdrámák iránti igényben olyan veszélyt lát, mely hosszú távon rendkívül negatívan befolyásolhatja a nemzeti drámairodalom színvonalát, ezért kritikáiban e szélsőségek kiegyenlítésére törekszik: „A költészetben az erkölcsösség maga a költészet, tiszta és költői felfogása az életnek, embereknek és viszonyoknak s biztos költői igazságszolgáltatás, melyet a világrend kényszerűsége parancsol, azaz a valódi keresztyén világnézet, melyet se a tudomány, se a pietizmus, se a hypocrisis, se az előítélet tévedései be nem mocskoltak. S ennek a költői mű compositiójában kell nyilatkozni s nem phrasisokban, bensőleg működni s nem mázkép reá kenve.”⁴⁰ Az erkölcs hiánya viszont éppoly hibás, mint külsődlegessége: „Azonban a hatás és hatás között különbség van. A műben ott lehet a szoros egység, ha alapeszméje bizarr ötlet vagy tév-világnézet, mely legfeljebb csak izgatni képes; a cselekvény rohanhat ha a véletlen vezeti vagy egész fejlődése csak kíváncsiságunkat ébreszti föl, a költő festhet nagy vonásokkal, ha csak érzékeinkre tud hatni; személyei lehetnek cselekvők, ha küzdelmeik nem érdemlik részvételünket; a katasztrófa mutatkozhatik erős tényben, ha csak bozasztani és ellágyítani bír s nem egyszersmind megrázni és fölemelni.”⁴¹ A fölemelés, megnyugvás, kiengesztelődés fogalmak, jóllehet különböző konnotációkra teremtenek lehetőséget, gyakorlatilag a drámai katarzisz szinonim kifejezései Gyulainál, s mint ilyenek elválaszthatatlanok morális konzekvenciáktól: „a költészet hatását veszti, ha nincs összhangban az emberiség erkölcsi közérzetével s e tekintetben a művészi és erkölcsi szempont teljesen összeolvad. Ha valamely költő erkölcsi paradoxonok közé ragad bennünket, megsérti erkölcsi foglmainkat, akkor a szenvedélyek tisztulása, melyet Aristoteles a tragikum hatásának tart, a szenvedélyek felkavarásává alakulna át.”⁴² Az erkölcsiség nyomatékos szerepét mutatja az is, hogy Gyulai a befogadóban létrejövő hatást négy elem együttes jelenlétéből eredezteti, melyeket a bűn és bűnhődés összefüggésére vezet vissza.⁴³ A tévedés, vakmerőség vagy bűn jelenléte a drámai cselekményben a nézőből részvétet és félelmet vált ki, míg a bűnhődés-büntetés eredményezi a szájalom és megnyugvás egymásból következő érzését. Ezen a ponton, s éppen ott, ahol a tragédia autonómiája a leginkább érvényesülni tudna, érződik legerősebben a moralista szempontrendszer jelenléte, hiszen a hatás elemeit az ideológia – még ha nem probléma nélküli is – kulcsfogalmai előlegzik meg. Jelzi ezt az is, hogy a tragikus struktúra két lényeges elemét, a világrendet és a bűnbe eső egyént a költői igazságszolgáltatás terminusával köti a tragédia hatásához.⁴⁴ Csak az igazság győzelme szavatolhatja a tragikum felemelő katartikus erejét: „Az érdemtelen szenvedés szájalmat költ fel, de haragot és elkeseredést az igazságtalan-

ság ellen, s így a legkellemetlenebb érzést. Az oly szenvedés, melyet szenvedély és tévedés idéznek föl az emberre, mindig tiszta szánalmat kelt föl, melyet nem zavar meg se bámulat, se keserűség. Ez a tragikai érzés.”⁴⁵ A költői igazságszolgáltatás fogalma Gyulai nyelvében – miképp a századközép és az utána jövő időszak írásaiban általában – már jogi konnotációjából fakadóan is a morális világrend fennhatóságának, az isteni törvények abszolút uralmának a rendíthetatlenségét sugallja,⁴⁶ s éppen ezért jelenléte nemcsak a befogadó érzelmeinek pozitív tartalmú végkicsengését biztosítja, hanem a tragédiaírás alapfeltételévé is válik: „Vajon nem azzal vádoltam e mindig tragédiaíróinkat, hogy az erkölcsi világrend törvényét nem értik eléggé, s épen azért nem képesek előidézni se erős tragikai összeütközést, se költői igazságszolgáltatást?”⁴⁷ Gyulaiban ezek után nem lenne nehéz mégis inkább a morális ideológust látni, semmint a drámaköltészet önállóságát védő kritikust, hiszen, mint már említettem, a befogadás mikéntjének elgondolása egyértelműsíthetővé teheti azt a kötődést, mely Gyulait a tragédia missziós küldetésének hitéhez fűzi. Nevezetesen, hogy a dráma mediális funkciót tölt be, olyan kultikus közösségi élmény felkeltésére teremt alkalmat, mely a műélvezőt arra is képessé teszi, hogy másképp szemlélje a való életet. Meggyőzően árulkodnak erről *A nemzeti színház és drámairodalmunk* című írásának némi ünnepélyességet sem nélkülöző sorai: „A drámaíró, akár Szophoklész, akár Shakespeare tanítványa, mindig eszményít, azaz uralkodik a természetben és szabadon alakítja a valóság által nyújtott elemeket, azon eszme szerint, melyet ki akar fejteni. Ezért az élet töredékes és elszórt eseményeit folytonossákká téve egészzé olvasztja össze, a jellem és szenvedély nyilatkozatait gyúpontra szedi, s a körvonalakat most emelve, majd arányosítva igyekszik elérni mindennél nagyobb célját, a költői hatást. Idézhetné-e ezt más elő, mint emez a szellem sugárain derengő élet megfejtve és kimagyarázva, ez ég és föld összeölelkezése, ez új és mégis ismerős világ, melynek egyik fele kívülünk, a másik pedig bennünk él.”⁴⁸ Ennek megfelelően a költői igazságszolgáltatás sem pusztán morális vagy jogi fogalom, hanem ama felsőbb igazság megnyilatkozása a műben és a befogadóban egyaránt, mely jótáll a világ rendjéért, biztosít, megnyugtat abban az érzésben, hogy bármi lesz is, semmi nem történhet véletlenül az életben. A katarzis értelmében vett kienkesztelődés tehát – amint azt Dávidházi Péter is megmutatta⁴⁹ – szoros kapcsolatban áll a keresztyéni megváltó áldozat liturgiájával: Isten haragja csak a bűn megbüntetése árán csillapul le, még ha saját fia is az áldozat, ennek tudata és élménye nyugtatja meg a keresztyén embert, aki ezáltal megbékül és felemelkedik az isteni kegyelem magasztosságába. A drámai hatás purifikáló erejét viszont éppen ezért nem lehet pusztán morális vagy ideológiai okokra visszavezetni, ugyanis Gyulai számára fontos, hogy az élmény több legyen formulázható tételeknél. Elmarasztalóan írja például George Sand egyik drámájának hősről: „küzdeme és bukása legfeljebb csak erkölcsi érzésünket

veszi igénybe, s nem egyszersmind az aesthetikait is.”⁵⁰ Másutt pedig: „az élet a tragikai és komikai rajzaival költői hatásában benne van ugyan az erkölcsi hatás is, hanem az egész hatás annál sokkal több, vagy ha úgy tetszik sokkal kevesebb.”⁵¹ Hogy miben is rejlik az esztétikainak ez a többlete, aligha lehet megfogalmazni, mindenestre azt, hogy a művészeti élmény személyessége és az elméleti absztrakció között különbség van, a szövegek több helyen is nyilvánvalóvá teszik, s leginkább ott, ahol ez a személyesség válik a szöveg meghatározó jegyév.⁵² De annak is vannak nyomai, hogy a dráma befogadásában nemcsak az értékafteremtés, hanem az önismereti jelleg is fontos szerepet játszik: „S emberek helyett bármily ügyesen mozgatott bábok kielégíthetik-e az emberi szívet, mely örömei és fájdalmai, érényei és gyarlóságai, szenvedélyei és tévedései rajzát keresi a költészetben?”⁵³ A tragédia hatása tehát éppúgy nem egy elméleti rendszer járulékos eleme itt, mint a többi fogalom sem az. Dóczy Jenő elragadtatott felkiáltása Gyulai elméletéről: „milyen gazdag tartalmú és mennyire egységes gondolathegyrendszert! [sic!]”⁵⁴ – így aligha teremthet alkalmat arra, hogy az olvasó ezeket – képzelettel élve – jó geográfus módjára paragrafuszerű tételekre bontsa, mert nemcsak az kérdés, hogy mindez mennyire rendszer, hanem az is, hogy mennyire egységes. A gondolatok előterében bevallottan egy keresztényi világnézet előfeltevései húzódnak meg, melyek párosulnak azzal a hittal, hogy léteznek a felsőbb hatalom jelenlétét igazoló örök esztétikai törvények, ugyanakkor a háttérben ott van egy tragikus antik világlátás lehetősége is. Egyedül az látszik megingathatatlan bizonyosságnak, hogy a tragédia értékafteremtéssel bír, de mit is afirmál valójában: az erkölcsi világrendet? az örök igazságot? az ember ezekbe vetett hitét? Viszont akkor mi a helyzet a bűnhődő érénynyel? az aránytalan büntetéssel? az embert legyőző viszonyokkal, vagy a démoni szenvedéllyel? Ha a keresztényi látásmód következetessége érvényesül, miként lehetséges, hogy a hullámok azt is elsodorhatják, aki sem az erkölcsöt, sem az okosságot nem sértette meg? S ha jogos szenvedélyek küzdenek jogos viszonyokkal, hogyan lesz erkölcsileg igazolható a büntetés, milyen alapon szolgáltat igazságot a költő? A gondolatok ellentmondásaiban rejlő feszültség talán csak a tragédia hatásában oldódik fel, hiszen az áldozati rítus antik és keresztényi formája olvad egybe ebben a mozzanatban, a katarzisz kiengesztelődéssé válik, a megtisztulás nemcsak a mű világában megy végbe, de a néző is átéli. Talán nem véletlen, hogy épp itt, ahol a legkevésbé lehet konzekvens elméleti keretet biztosítani, bizonyulhat a gondolatmenet leginkább morális indíttatásának, amennyiben a megnyugvást a bűn megbüntetéséhez köti, de mint látható volt, itt többről van szó, mint erkölcsi konzekvenciák levonásáról, s ezt nemcsak érzékelteti Gyulai, de nyíltan ki is mondja.

Mindezek talán meggyőzhetnek arról, hogy Gyulai dramaturgiai témájú szövegei jogosan invitálhatták vitára a kortárs gondolkodókat, sőt magukban is rejtik egy vita lehetőségét. Ebből a szempontból ígérkezik termékeny-

nek a tragikum-vita egyes résztvevőinek az elméleti szövegeit a Gyulainál szereplő tragikumalkotó tényezők felől végiggondolni. A dolog annál érdekesebb, mert felvetheti a századvég és a századközép szemléleti horizontja különbségeinek a problémáját is. Feltehető a kérdés: mennyire tekinthető a tragikum-vita szereplőinek az elmélete a Gyulaié által meghatározottnak: akár úgy, mint annak folytatása, dogmatizálása (Beöthy), akár úgy, mint ellenpontja (Rákosi), akár úgy, mint annak a feszültségi pontok mentén való lebontása (Péterfy). S ha ez így lehetne, nem vonható-e le az a következtetés, hogy a tragikum-vita akár a Gyulai-féle tragikum-esztétika elemeire való szétválásaként is értelmezhető?

A tragikum-vita kontextusa

Amint azt már említettük, Gyulai Pál gyakran jelent meg a recepcióban úgy, mint aki a XIX. század második felének irodalmában a drámáról és a tragikumról való gondolkodás egyik meghatározó személyisége. Kezdeményező szerepét mutatja, hogy e tárgyban szinte mindig kapcsolatba hozták Kemény Zsigmonddal, Arany Jánossal, Salamon Ferencsel, Greguss Ágosttal, Szigligeti Edével és másokkal is, akik a kérdéssel valamilyen szinten foglalkoztak. Jelentőségét, különösen a Bánk-monográfia után ez irányban még a kortársak közül sem kérdőjelezte meg senki. Érthető tehát Riedl Frigyes kijelentése: „Az ő eszmélkedő példaadása nélkül talán nem is keletkezett volna irodalmunkban oly jelentős és szellemes fejtegetések e themáról, mint a minő a Beöthy Zsolté, a Rákosi Jenőé és a Péterfyé.”⁵⁵ Mindazonáltal a gondolat nemcsak a Gyulainak kijáró tisztelet miatt fontos, hanem azért is, mivel a tragikum-vita előzménye éppen az ő *Bánk bán*-könyvének a Bánk tragikumáról kifejtett véleménye volt.⁵⁶ A vitában megjelenő véleménykülönbségek a vétés problémája köré szövődtek, láncreakcióként hozva magukkal a bűnhődés, az erkölcsi világrend, a költői igazságszolgáltatás és a katarzis problémáját is. A továbbiakban tehát a vita ezen, Gyulainál is kulcsszerepet betöltő fogalmait középpontba állítva érdemes a különböző pozíciókat szemrevételezni.

Kovács Kálmán Beöthy művében Gyulai nézeteinek a rendkívül gazdag példaanyaggal való továbbfejlesztését látta.⁵⁷ S való igaz, hogy a bűn és bűnhődés láncolatára épülő tragikum Beöthy elméletének is alapképlete, ezzel kapcsolatban egyetértőleg hivatkozik Gyulaira.⁵⁸ Csakhogy míg Gyulainál ez nem merev rendszerspecifikus tényező, Beöthynél már egy spekulatív építmény részévé válik. Beöthy az egyetemes harmóniájának a megsértéséből eredezteti a tragikumot, mely sérelmet a gyarló, de mégis kiváló egyén hajtja végre. Az egyetemes kulcsfogalma elméletének, melynek lényegét a következőképpen definiálja: „a természetben vagy a közmeggyőződésben gyökerezve, az emberi életet kormányozza, fejlődését biztosítja, megzavartatását

akadályozza, összhangját a jogos érdekek védelme által fentartja és sérelmét megtorolja. A természeti és erkölcsi világnak teljessége, rendje, egysége, hatalma: ez az egyetemes.”⁵⁹ Amint erre elnevezése is utal: haza, család, állami rend, korszellem, természeti kényszer, erkölcsi törvény, szabadság, gondviselés, vallás, emberiesség stb. – mindez részét képezi az egyetemesnek, de ezen értékekből részesül a fenséges és patetikus egyén is, akinek ennél fogva „bukása inkább teljes megdicsőülés, a tökéletessel való tökéletes egyesülés, mint romlás”.⁶⁰ Fontos mozzanat, hogy ezen abszolútum érvényessége sosem kérdőjelezhető meg, de változások mégis lehetségesek benne. Változhat például a társadalmi rend, az államforma, sőt még a vallás is, de a természet által szavatolt értékek időtől független érvénnyel, objektív igazságtartalommal bírnak: ilyenek a vérségi kötelék, a szerelem, a hazaszeretet és az ezekből fakadó erkölcsi szabályok. Gyulainál, bár a világrend a Beöthyéhez közeli értelemben is érthető, annak társadalmi vonatkozású változási eshetőségei nem kerülnek szóba, inkább az isteni törvények örökérvényűségén vannak a hangsúlyok. Rákosi viszont éppen a Beöthynél már felvetődő változásokban rejlő lehetőségeket radikalizálja, amikor az eszményivel a tapasztalat elsődlegességét állítja szembe: „ha tehát van egy erkölcsi világrend, azt a létező dolgok sorában és nem idealista tudósok gondolatvilágában kell keresnünk.”⁶¹ A világot igazgató hatalom számára nem más, mint a körülmények hatására folyamatosan alakuló közmegegyezés, társadalmi rend, mely „változik az emberekkel, változik államok, országok, világrészek szerint, változik a hellyel, az idővel”.⁶² Az emberek csak az ily módon megteremtett létfeltételek keretei között képesek létezni, sőt az így lehetővé váló korlátozottság az egyedüli mód arra, hogy az ember a benne lakó ösztöni erőket megzabolázhassa.⁶³ Jóllehet úgy tűnik, mintha Rákosi itt gyökeresen szakítana a világrend Gyulai- és Beöthy-féle fogalmával, valójában csak annyi történik, hogy megkettőzi ezt, s így akaratlanul is visszacsempészi – igaz, konkrétabb formában –, amit idealista agyrémnek nevezett. Egyrészt tehát társadalmi intézményekben realizálódó, emberek alkotta törvényekről beszél, másrészt pedig olyanokról, „melyek szerint az isten teremtette világ mint erkölcsös alkotás létezhetik”.⁶⁴ Az egyik bitorolható, a másik nem, hiszen csak ebből következhet, hogy „az erkölcsi világrendet emberek képviselik, igen gyakran minden erkölcshez méltatlanul, igen gyakran úgy, hogy semmi közük az erkölcshez, és az erkölcsi világrendet velők szemben jogaihoz juttatni éppen ellenfelök: a tragikai hős feladata”.⁶⁵ A különbség tehát abban van, hogy Gyulainál és Beöthynél is egy világrend van, s mihelyt ezt sérelem éri, aktív féllé válik, és bosszút áll a vétkesen, ezzel szemben Rákosi rendszerében az íratlan erkölcsi rend mindig passzív, hacsak meg nem testesül egy tragikus hősben ekképp támadva meg a helyét bitorló „valódi” ál-világrendet.⁶⁶

Rákosinak nem sikerült ellehetetleníteni a hagyományos tragikumelméletek argumentációjának kulcsfogalmát, sikerült viszont Péterfy Jenőnek, aki a

konfliktus létrejöttéből is teljesen kiiktatja a hős-világrend oppozíciót, s az utóbbit sem egyetemesként, sem pedig társadalmi intézményként nem látja szükségesnek azonosítani: „A világrend nem nyugvó valami, nem örök igazságok szentek szentje, a jelenségek fölött lebegő plátói eszme, hanem eredmény, mozgó egyensúly, mely minden pillanatban bomlik és újra helyreáll.”⁶⁷ Péterfynek ez a mondata akár egy nietzscheánus destruktív fordulatként is értékelhető lenne, mellyel radikálisan elutasítja a tragikumról való keresztényi affirmatív beszédmód lehetőségét, de ezzel együtt úgy is olvasható, mint a Gyulainál megismert világrend dehumanizációja, tehát nyílttá tétele annak a kaotikus őshatalomnak, melynek elfedésében a Gyulai-szövegek érdekeltek, s melyet így morális törvényként és isteni rendként akarnak láttatni. A Beöthynél és Rákosinál felépülő rendszerekben a világrendnek megszűnik ez a kettős természete, mivel az ő zárt oksági láncolatú elméletükben nincs meg a fogalomnak az a képlékenysége, amely Gyulainál még érezhető.

A bűn kérdése még kiélezettebbé teszi a különböző teóriák egymáshoz való viszonyát. A tragikus hős vétkét sem Gyulai, sem pedig Beöthy nem elsősorban erkölcsi vétekként érti, hanem olyan cselekedetként, mely megtöri az élet rendjének harmóniáját, csakhogy míg ez egyiküknél a szabad akarattal rendelkező ember természetébe írt tragikus sorsként is érthető, melyet a viszonyok konkrét kényszerítő ereje is előidézhethet, nem megszüntetve ezzel az egyéni felelősséget, addig a másikuknál az ember végességéből eleve következő gyarlóság, minek következtében a kiváló egyén áldozatává válik ama egyetemes hatalomnak, melytől minden értékes tulajdonságát kapta. Beöthy Vischerre támaszkodva az ősvétek aktualizálódásából származtatja a tragikumot. Az ősvétek minden bűn csírája, s lényege, hogy az egyéni kiválóság megtagadja az egyetemeset, de csak azért teheti ezt, mert az egyetemes, minek alapján minden, tehát az egyén is létezik, lehetővé teszi számára. Ennélfogva a bűn és következménye olyasmi, amiért az egyén nem is tehető felelőssé: „érezni lesz kénytelen, hogy nagysága az egésztől van kölcsönözve. Habár kész is ezt elismerni, nem kerülheti ki, hogy tényleg tapasztalni legyen kénytelen”⁶⁸ – idézi Beöthy Vischert. Ebből a metafizikai szintre helyezett vétségéből válik elsimíthatóvá az a probléma, mely miatt Rákosi és Péterfy is támadta a Beöthyéhez hasonló, bűn-büntetés egymásra következésére épülő morális tendenciájú elméleteket, nevezetesen, hogy miért lehet nagyobb a büntetés, mint amilyen az elkövetett bűn súlya. Az aránytalan megtorlás azért lehet megnyugtató, mert a tragikus alakok által éppen az kelti fel a részvétünket, hogy „az egyén kiszakadása nyilatkozik benne az élet összhangjából, különködése az általánossal szemben, kitámadása az egyetemes ellen”,⁶⁹ s ebből fakadóan az eltiprása, bármily megrendítő legyen is, végül mégiscsak megnyugtató, hiszen az egyén oda tért vissza, ahonnan kiszakadt, megbékél azzal, mi ellen kitámadt. Ebből viszont az következik, hogy a fejletlensége,

mértéktelensége, egyoldalúsága és következetlensége miatt vétkes kiválóság morálisan nem vonható felelősségre, hiszen gyarlósága létéből fakad. Logikus tehát, hogy Beöthy elutasítja a bűn fogalmát, és helyette a vétséget használja, ezáltal próbálván visszatérni az arisztotelészi hamartia egy olyan jelentéséhez, melyhez nem tapadnak kizárólag erkölcsi konnotációk. S ugyanígy a nemezist sem tekinti büntetésnek,⁷⁰ mivel a csapások aránytalansága sértene igazságérzetünket. A tragikai vétség tehát nem más, mint annak a szakadásnak a megnyilvánulása, mely a kiváló egyén létével már eleve adatik, ennek pedig szükségszerű következménye a bukás, mely nem más, mint tragikus visszatérés, az egyetemes totalitásának kiengesztelődése a rész-szerint-valóval. Beöthy következetesen végigviszi, de ezzel fel is billenti a Gyulainál található erkölcsi világrend totalításában rejlő tartalmakat, hiszen azzal, hogy az egész struktúrát hegeli módon transzcendálja, nemcsak a racionalizálhatatlan tragikus világlátás lehetősége szűnik meg, hanem a konfliktus kétoldalusága is.⁷¹ A hős legyőzésében, pusztulásában az egység reprodukálódik újra, de az absztrakció miatt elvész az egyéniség önállósága, pusztán a „rendszer” áldozata lesz, statisztá a nagy játékban. Ez az oka, hogy Beöthy minden tragédiában az ösvétség megnyilvánulásait keresi, jogosan váltva ki a kortársak kritikáját, hiszen attól, hogy az elmélet erőszakot tegyen a legnagyobb műveken is, már Gyulai is óva intett minden műbírálót.

Rákosi megfordítja az előjeleket, s az egyén kiválóságát, ami Beöthynél az egyetemes felől nézve a vétek forrása, kiemeli, s ezt teszi meg a tragikum forrásává. Ennélfogva fölöslegessé válik a bűn fogalma, hiszen a nagyság önmagában tragikus, és a hős tettek nélkül is szembekerül az őt környező világgal: „A tragikus embernek vétségei is, erényei is tragikusok, végzetes benyomások, de nem qua vétségek, hanem mint a tragikus jellem cselekedetei. A hős jellemét viselik *cselekedetei* is, ennyi az egész; de tragikuma magában jellemében rejlik, hatalmas szele megcsapja az embert, mielőtt vétséget látnánk, a viszonyok által fogan életre s következményül hoz rá (emberére) minden egyebet.”⁷² Gyulai felől nézve válhat világossá, hogy az alapvető különbség Beöthy és Rákosi között valójában nem abban van, hogy az egyik tételezi a vétséget, a másik pedig nem, hanem hogy az egyik absztrahálja a tragikus világ fundamentumát, a másik pedig individualizálja. Gyakorlatilag a vétség alapja mindkettőjükénél ugyanaz: a tragikus hős abban bűnös, hogy létezik. Beöthynél persze a vétség konkrét cselekedetekben is megnyilvánul, de mégsem ítélezhetünk a hős felett, aki végső soron öntudatlanul, végzeteszerűen lesz eszköze az egyetemes szükségleteinek. Rákosi pedig azzal zárja ki a hős elítélhetőségét, hogy magasan az átlagember fölé helyezi, és olyan megváltói szerepet jelöl ki számára, melyet ha betölt, akkor az emberi méltóságot és az emberi önszerveződés isteni alapjait erősíti meg jogaiban, tehát maximum csodálatra méltó, bírálatra semmiképpen sem.⁷³ A Gyulai szövegeiben érvényesülő terminológia jóval közelebb áll a Beöthyéhez, mint a Rákosiéhoz, de

nemcsak az választja el attól és ettől is, hogy nem szerveződik rendszerre, hanem az is, hogy nem számolja fel az ember lélektani-antropológiai meghatározottságát. A bűn és a bűnhődés nem optimista vagy pesszimista filozófiai elméletek applikatív terminusai, hanem egy keresztényi keretben működő, az ember önállóságát figyelembe vevő kauzalitás fogalmi keretének következményei, melyek így is nyitva hagynak bizonyos kérdéseket. A tragikum-vita két kulcsfigurája ezeket a nyitott utakat pro és kontra elzárja, a bizonytalansági tényezőket kizárja, és ezzel lezárhatónak hiszi a tragédiáról való beszédet. Péterfy ennek illuzórikus voltára is rámutat, mikor kijelenti, hogy „A tragikai érzés mintha megkivánná, hogy részvétünk tárgya és annak sorsa közt ne verhessünk hidat; hogy a véget csapásnak, villámnak, igazán katasztrófának érezzük, melynek *értelmét a miért és hogyan latolgatása teljesen ki nem meritheti.*”⁷⁴ (Kiem. tőlem – K. T.) Következetes logikával mutatja meg, hogy a tragikai vétség fogalma funkciótlan, hiszen „az a hős részéről nemcsak akció, hanem reakció is”,⁷⁵ amennyiben mindig „két alanya van, a tragikai hős s az őt környező világ”.⁷⁶ A tragikus egyént nem lehet kiragadni abból az összefüggésből, amelyben van, mert különben önkéntelenül is megcsönkul a viszonyokban és a körülményekben nyilatkozó sorsszerűség, amely Péterfy szerint a tragikus bonyodalom lényegét képezi. A sorsoknak a keresztelkedései, különböző összeszővődései alkotják a tragikus világ lényegét, nem pedig az élet tömkelegéből valamely absztrakció érdekében kiragadott hősök, vagy tetteik, ezért válik feleslegessé számára a vétség szerepe, melynek helyét egyes elméletekben nem tagadja, de a tragédiára alkalmazva elhibázottnak látja. Sőt szellemesen magát a fogalmat, illetve annak hagyományos értelmét lehetetleníti el, mikor ironikusan, az esztétikai hiteltelenség értelmében használja: „Richard a tragikum szempontjából nem vétkes, tragikai vétséget követne el, ha kevésbé volna démon, a rossznak energiája.”⁷⁷ Péterfy az elméletként formulázható világnézeti előfeltevések helyett a befogadás elevenségére, a tragédiával való communio lehetőségére helyezi a hangsúlyokat, s néha úgy tűnik, mintha szövegében a tragédia mágikus, rituális gyökerei kelnének életre.⁷⁸ Ugyancsak III. Richardról írja, hogy „a néző minden etikai ellenszenv nélkül követi [...] *elvarázsolja* őt is ez ember rendkívülisége”.⁷⁹ Más helyütt pedig a tragikai hősről fogalmaz hasonlóképpen: „érdekkel kíséjük lépteit, melyek a tett, az élet titkaiba mélyen bevezetnek.”⁸⁰ (Kiem. tőlem – K. T.) A hatás, melyet a tragédia a nézőre gyakorol, nemcsak végső benyomásként érdekes Péterfy számára, hanem eleve ebből indul ki. A tragikum magyarázata szerint érthetetlen, vagy legalábbis idegenszerű annak tisztázása nélkül, hogy lélektanilag mikor érzünk hitelesen tragikusnak valamit. Péterfy Beöthyhez és Rákosihoz képest abban áll közelebb Gyulaihoz, hogy az élmény elevenségét érzi veszélyeztetve az irodalmat példatárként kezelő elméleti konstrukcióktól, távolabb áll viszont abból a

szempontból, hogy már nem érzi szükségét annak a látásmódnak és retorikának, mely a világba a művészetten keresztül szeretne rendet beelátni.

Nem egyforma hangsúlyokkal kerül szóba a vitában a tragikum nézőre gyakorolt hatása sem. Beöthy jól ismeri az arisztotelészi katarzisz-fogalomnak a korban hozzáférhető külföldi és kortársi magyar recepcióját, de saját elképzelését nem kapcsolja közvetlenül egyik általa ismert kommentárhoz sem. Abból indul ki, hogy a tragédia keltette alapérzések, a félelem és a szánalom kellemetlenek, holott a tragédia végső hatása élvezetet és gyönyört vált ki, különben senki nem nézne tragédiákat. A kellemetlen benyomások pozitívvá válásának problémájára, saját elmélete logikájához következetesen, az egyetemes totális igazságának és az egyes ember részleges látásmódjának a különbségéből kiindulva talál feloldást: „Mi csak az egyes embert látjuk, a mint láthatjuk; az egyetemes pedig az egész emberiség rendjét, a mint látnia kell. Bűnhődéseket nem emberi mérték szerint méri ki, melyet félelem és szánalom ingat, hanem isteni igazság szerint, a mely megingathatatlan. [...] Ennek az igazságnak a megértésére, lelkünkbe fogadására vezet a tragikum.”⁸¹ Tehát az életet intéző hatalomnak a tisztább ismeretében, és az így elért kiengeztelődésben, megnyugvásban, fölemelkedésben összegződik mindaz a benyomás, melyet a tragédia a nézőben felkelteni képes. A költői igazságszolgáltatás túlzásaiban ekképp nem az aránytalanságot kell látni, hanem a mi igazságképünk mellett még valaminek a jelenlétét, ami több, mint a „mi világi igazságszolgáltatáshoz, terhelő és mentő okok aggodalmas mérlegeléséhez, részvétünk érvényesítéséhez szokott tekintetünk”.⁸² A költői igazság és a tragikai nemezis Gyulainál érezhető árnyalatnyi különbsége Beöthynél eltűnik, de eltűnik az esztétikai hatás kimondhatatlan momentumuma is, s a nézőben semmi kétség nem marad afelől, hogy a világ egyetemes rendje biztos alapokon áll, s örökre fennmarad. Eme biztonság megértésében és átélésében van a tragikum katartikus hatása.

Rákosi gondolatai jellegüket tekintve nem sokban különböznek a Beöthyéitől. A hatás gyökerét ő is a tragikus hős sorsának aránytalanságaiban keresi, azzal a különbséggel, hogy a kiegyenlítődés forrása nem az egyetemes világrend megnyugvása, mint Beöthynél (hiszen ott az egyetemes felől nézve eleve nincs is aránytalanság), hanem a társadalmi rendként megjelenő világrend békéjének helyreállása.⁸³ A hatást, mint Gyulai, négy érzés együtteseként értékeli, de azokat nem a bűn és bűnhődés kapcsolatára vezeti vissza, hanem a tragikus hős nagyságára vonatkoztatott reflexióként tárgyalja. Eszerint az emberi nagyság láttán gyönyör ébred a befogadóban, a hős sorsa részvétet kelt benne, végzetessége megrendíti, félelemmel tölti el, a helyreállt erkölcsi egyensúly pedig megnyugtatóan hat rá. Látható módon Rákosi elméletében, akár csak a Beöthyében, a tragédia hatása valójában az elmélet igazságát igazolja, és nincs arra utaló jel, hogy a tragédia többet tudna nyújtani annál, amit a rendszerekben foglalt tanítás már eleve tartalmaz.

Péterfy a tragikai érzés keletkezését nem valamiféle racionálisan igazolható világnézet következményeként láttatja, hanem a hétköznapi értelemben vett tragikus érzés tapasztalatából kiindulva keresi a választ a tragédia nyújtotta esztétikai élményre. Így jut annak formai lényegéhez, mely szerint a tragikum mindig ellentétek egymásba csapódására való érzelmi reflexióként jön létre. A reakció kulcseleme a részvét, „az a mély, mely emberi voltunk tövén fakadva, lelkünket felrázza önös elszigeteltségéből s mintegy beolvasztja mások sorsába”.⁸⁴ A részvét tehát nem a szemlélő távolságtartását rögzíti, mint Gyulainál, Beöthynél vagy Rákosinál, hanem a befogadó ott-létének egzisztenciális mozzanata, s akkor válik tragikai élménnyé, mikor a megdöbbenés elemével társul. A megrendülés az emberi sors titokzatos hatalmának, és az élet végzettségének intenzív átélése révén jön létre: „megdöbbenésünk az emberi kivételesség érzetének megalázódásából fakad. Az egyén ki nagy volt gonoszban, jóban, kin részvétünk, bámulatunk csüggött, csak hulláma az életnek, melynek örök folyamába elvegyül, mint ezernyi más.”⁸⁵ Ennek megfelelően a katarzisban rejlő felemelő mozzanat, sem lehet más, mint az emberi lét korlátozottságának a belátása, és a sorsközösség élményében önmagam végességének, időbe-vetettségének felismerése, ezáltal pedig a mélyebb önismeret: „Mikor a sors kereke forgását halljuk, fontoskodó törpeségünk megszűnik zakatolni. Innen a tragikai érzelem nemesítő volta s innen a nyárspolgár borzódzása a tragikumtól, mert az kicsinyes egoizmusa körét túllépi, megrontja, amit pedig az illető még tréfából sem tűr el. Innen a tragikai érzelemben a főséges eleme is, mely midőn lesujt, fölemel; fölemel egyéniségünk békóiból az emberi sors megértéséhez. Ez az egoizmus ellenessége a tragikai érzelemnek szülője a drámai »Katharsis«-nak is.”⁸⁶ A nemezis tehát teljesen elszakad a költői igazságszolgáltatás fogalmától, a tragikum végső benyomása nem igazol semmilyen logikus rendszert, ami Péterfy szerint nem lehetetlen ugyan, de mindenképpen kimutat az esztétikai tapasztalat köréből: „Hogy a kiváló, a hatalmas, a rendkívüli bukásának még milyen más értelme is van, az tulajdonképpen nem tartozik már a tragikai érzés körébe. Candide azt fogja mondani, a világrend kívánja; a pesszimista érvet követi belőle a világ hitványságára; a moralista összefüggést keres bűn és büntetés között. De valójában a tragikai érzés független a moráltól és független minden filozófiai rendszertől is.”⁸⁷ A tragédia értékmentő misszióját Péterfy sem tagadja, de azt másképp képzei el. Az érték, vagy az erkölcsi elem nem vész el a tragédiából és a tragikum hatásából, ám nem a nemezis megtorló hatalmában, a költői igazságszolgáltatásban jelenik meg, hanem mondhatni, annak ellenére, illetve azzal szemben. Péterfynek a költői igazságszolgáltatásról szóló dolgozata több helyen nyomatékosítja ennek fontosságát: „(a költő) az emberben a jónak, nemesnek fonságát minden külső sorsától független értékét szemlélteti.”⁸⁸ Sőt, a jóság annyira az ember sajátja, hogy még akkor is jelen van a tragikus hősből, amikor látszólag nincs, mint ahogy

Macbeth és III. Richard kapcsán írja: „Megnyilatkozik bennük a jó független hatalma, mint lelki furdalás, mint egy nyugalomra soha nem hozható belső meghasonlás s ennél magasabbat drámájuk nem mutathat. Ennek megértésére nem kell az absztrakt világrendben nyugvó erkölcsi törvények rendszere s a belőle vett lakolás elmélete.”⁸⁹ A tragikum értékeit felmutató szerepe tehát nem szűnik meg azzal, hogy nem egy zárt láncolatú világnézeti rendszer érvényesüléseként fogadjuk, és hogy a hatását nem erkölcsi értékek, vagy egy világrend afirmációjához kötjük. Ami Gyulainak és Péterfynek a tragikum esztétikájáról szóló gondolatait leginkább összeköti, az a művészet élményszerűségének a hangsúlyozása, az elméletek erőltettségétől való elhatárolódás, csak hogy látni kell, hogy Gyulai számára emellett és ezzel együtt legalább annyira fontos, sőt fontosabb a nemzetivel egybefonódó keresztényi értékek védelme, ami így természetesen rendszeresen felülírja az előbbi. Péterfy a századvég idején ennek már semmi szükségét nem érzi, szemben például Beöthyvel vagy Rákossal, akik más-más módon, de rögzíteni akarják a Gyulai által is képviselt afirmatív tragikumelméleti hagyományt. Talán ezért is szabadulhatnak fel nála, és tűnhetnek el a másik kettőnél, a tragikum antik élményének azon elfojtott elemei, melyek Gyulai írásaiban észrevehető módon felbukkannak. Természetesen ennél fogva Péterfynél ez már nemcsak egy esztétikai tragikumkonceptió következménye, hanem egy nietzschei fordulatként is érthető paradigmaváltás, mely olyan alapvető fogalmakkal sem számol, mint a tragikai vétség (mert mihez képest számít valami bűnnek), vagy mint a költői igazságszolgáltatás (mert hol van a sorsban az igazság). Gyulai tragikumfelfogását tehát nemcsak azért érdemes a tragikum-vita összefüggésében olvasni és viszont, mert nyilvánvalóvá válhatnak a hagyományhoz való viszonyulás különböző módjai, hanem azért is, mert kontextusuk szembesíthet azzal, hogy egy paradigmaváltás lehetősége már ott rejlik abban is, amihez képest majd megtörténik.

Összefoglalás

Gyulai Pál életművében nem elhanyagolható szerepet kapnak dramaturgiai dolgozatai, melyek nagy számban születtek pályájának minden szakaszán. Elméleti tételekbe, legalábbis írásos formában, soha nem rendezte drámaelméleti nézeteit, még ha néhány írásában tesz is erre irányuló kísérleti kezdeményeket. Mintha annak az elvnek akart volna engedelmessé válni, amelyet Péterfy Jenő úgy fogalmazott meg, hogy „esztétikai elméletben nem az eszmét kell magyaráznunk, hanem a példákat”.⁹⁰ Ebből következik az is, hogy a kritikáiban jelentkező, a tragédiákra alkalmazott normarendszerének érték-specifikumai, bár jól körvonalazhatók, de nem rögzíthetők véglegesen, s azon kísérleteknek is ellenállnak, melyek a pálya különböző szakaszaihoz különböző előjelű fejlődési stádiumokat rendelnek. Az életmű olyan jellegű

írásaiból, melyek a tragikumhoz kapcsolódnak, a mai olvasó számára éppen azok a részek lehetnek érdekesek, melyek egymáshoz és a körvonalazódó normarendszerhez képest is elmozdulásokat mutatnak, illetve ilyeneket előidéző kérdésfeltevéseket tesznek lehetővé. A normarendszer meghatározó fogalmainak – erkölcsi világrend, nemezis, tragikus vétség, bűnhődés, költői igazságszolgáltatás, kiengesztelődés –, melyek a XIX. századi magyar tragikum-diskurzusban leírhatóvá teszik a tragikum természetét, Gyulainál különböző kontextusokban megjelenő jelentésváltozatai, illetve értelmi eltolódásai, elkülönülődései teremtenek lehetőséget olyan kérdések megfogalmazására, melyek bizonyos feszültség jelenlétét teszik érezhetővé. Ennek jelentősége leginkább akkor válik láthatóvá, ha a század végén megjelenő tragikum-vita kontextusában helyezzük el a Gyulai-szövegekben felvetődő problémákat. A vita a tragikai vétség problémája kapcsán robbant ki, de az alapkonfliktus mélyebb kérdéseket érint, olyanokat, melyek egyrészt világnézeti meggyőződésekre, másrészt pedig ezeket a tragédiára alkalmazni kívánó normatív esztétika ügyére épülnek. Gyulainál a világnézeti konfliktus abban érezhető, hogy a tragikus világlátásra utaló nyomok (a világrend definiálhatóságának eltolódásai, a nemezis kérlelhetetlensége, a bűnös szabad akarat végzettségében bujkáló irónia, a kiengesztelődés fogalmában a megváltással azonosítódó áldozati rítus, a katarzis fogalmiasításának lehetetlensége) elfedődnek egy a keresztényi értékrend védelme mellett elkötelezett retorika által. A tragikum-vitában Beöthy megszüntetni igyekszik a tragikum jelenségében rejlő, világnézeti nyugtalanságra okot adó tényezőket, és egy hegei-vischeri alapon szervezett zárt láncolatú monista rendszert hoz létre, melyben az egyén minden kiválósága ellenére csak másodlagos szereplő az egyetemes mellett. A cél nyilvánvalóan az, hogy az örök rendbe vetett bizalom megerősítést nyerjen, tehát ebből a szempontból Beöthy valóban továbbfejleszti, kiteljesíti a Gyulainál rejlő intenciókat. Rákosi ellensúlyozni igyekszik az egyént bűnbakká alacsonyító tragikumelméletek torzulásait, melynek jelenlétét ő már Gyulainál is érzékeli. Az egyén-világrend helyett az egyén-világ oppozícióját ajánlja, de az individualitás heroizálása is csak ugyanazt a célt szolgálja, mint Beöthynél az egyetemes: a világrend keresztényi módon felfogott afirmációját. Péterfynél éled fel újra a tragikus világlátás élménye, mely a sors kiszámíthatatlanságát és az emberi lét időbevetettségének a tapasztalatát, annak elementáris megnyilatkozását látja a tragédiában. Ezt nála a tragikumhoz hagyományosan hozzákapcsolt keresztényi retorika felszámolása is jelzi. Hangsúlyosabban és észrevehetőbben jelentkezik a vita alapkonfliktusának másik lényeges kérdéscsoportja, mely Gyulainál annak paradoxitásában érződik, hogy egyfelől az élményszerűség megköttések nélküli spontaneitását várja el a befogadástól, ezért sem alkot rendszert, másfelől pedig olyan esztétikai normatívák harcos védelme jellemzi, melyek erősítik az emberben rejlő örök erkölcsiségnek és az Isten által szavatolt

világrendnek a harmonikusságát. A tragikum-vitában ez a feszültség Beöthy és Rákosi számára már nem probléma, bár Rákosinak deklarált módszertani tétele, hogy a művekből kell kiindulni, több helyen is egyértelművé válhat, ami Beöthynél sem kérdés, hogy az irodalom csak példatárként szolgál az elmélet alátámasztására. Péterfy szándéka a tragédia befogadásának közvetlen élményéhez való visszatérésre a vitában kezdettől fogva nyilvánvaló, s a közvetlen affirmációs törekvésről való lemondás lehetővé teszi, hogy a tragédia befogadásában felszabaduljon annak lehetősége, hogy az ember saját létének nem előre megszabott elméleti stratégiáival találkozzék, hanem a sors élményével szembesülve az emberi sorsközösség és önmaga korlátainak mélyebb ismeretére tegyen szert. A tragédiának tulajdonított pedagógiai szándék tehát egyik teória esetében sem számolódik fel teljesen, de mindenkinél más-képp jelentkezik. Gyulai szerint a tragédia szélesebb értelemben vett erkölcsi csisúgra és okosságra nevel, Beöthy az egyetemes mindenhatóságának, Rákosi az emberi nagyságnak tiszteletét érzi a legfontosabbnak, Péterfy pedig a sorssal való szembesülés lehetőségét emeli ki. Mindemellett a művekkel való személyes találkozás elméletek feletti jelentőségének csak Gyulai és Péterfy szövegei adnak hangot, s talán ez a mozzanat hozza legközelebb őket egymáshoz a tragikumhoz való viszonyulásuk tekintetében, s ez teszi lehetővé azt is, hogy a Gyulainál felbukkanni látszó tragikus világnézetre utaló jegyeket, éppen az ő felfedezettjének tragikum-látásában véljük újra megtalálhatónak.⁹¹ Jóllehet a korban elfogadott tragikumelméleti hagyomány által is legitimált, és Gyulai által vállalt morális-keresztényi értékrendet inkább Beöthy metafizikai rendszerében láthatjuk beteljesedni és egyben nyilvánvaló fordulóponthoz érkezni.

1 GYULAI Pál, *Még egyszer Ristori II.* (1856) = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, I–II., Bp., 1908, I., 207–208.

2 Ez az igény részben valamiféle ellenhatásként támad fel a Magyarországon is divattossá válni látszó újabb francia romantikus dráma epikai irányba történő elmozdulásával szemben, – legalábbis Gyulai szövegei erről tanúskodnak –, részben pedig, főleg a történeti dráma kapcsán kerül előtérbe, mint amely „a múlt dicsőségével éleszti a jelent s a jelen eszméit és érzéseit kölcsönzi a múltnak”. (GYULAI Pál, *Az esküvés* [1881] = Uő, i. m., 545.) Mindemellett Gyulai meglehetősen szkeptikussal fogadta még a jelentős színházi sikert magukénak tudható próbálkozásokat is, egyedül talán Szigligeti Ede művészetében lát olyan tendenciákat, melyek némi reményke-

désre adhatnak okot a magyar drámairodalom fejlődését illetően.

3 Jelzi ezt az is, hogy a korabeli sajtó szinte minden orgánuma fontosnak látta színikritikák közlését, nemegyszer teret engedve éles vitáknak és véleménykülönbségek megnyilatkozásának, mind az egyes művek, mind pedig ezek előadása kapcsán. Bár igaz, hogy már a harmincas évek divatlapjai is (*Rajzolatok*, *Honművész* stb.) fontos feladatuknak tartották a színházi eseményekhez való rendszeres hozzászólást, ezek ritkán mélyedtek el a dráma esztétikai-filozófiai kérdéseiben, inkább a társasélet fellendítésében igyekeztek szerepet vállalni.

4 „Sokat szólt Gyulai a tragikum fogalmáról. Előtte nem volt magyar kritikus, ki e fogalom rejtelmes mélységébe behatolt volna.”

(RIEDL Frigyes, *Gyulai Pál*, Bp., 1911, 24.) lásd még VOINOVICH Géza, *Gyulai Pál*, Bp., 1926, 17.

5 Lásd KOVÁCS Kálmán, *Fejezet a magyar kritika történetéből. Gyulai Pál irodalmi elveinek kialakulása (1850–1860)*, Bp., 1963, ill. HERMANN István, *Gyulai Pál esztétikája*, Bp., 1956.

6 DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége*, Bp., 1992, 11.

7 Idézi MITROVICS Gyula, *Gyulai Pál esztétikája*, Bp., 1926, 26., ill. DÓCZY Jenő, *Gyulai Pál kritikai elvei*, Bp., 1922, 17.

8 GYULAI Pál, *Pályavígjátékok* (1864) = Uő, *Dramai dolgozatok*, II., 8.

9 GYULAI Pál, *Diocletian* (1855) = Uő, *Válogatott művei*, Bp., 1989, 238.

10 GYULAI Pál, *Piünkösd napja* (1853) = GYULAI Pál *Kritikai Dolgozatainak Újabb Gyűjteménye*, Bp., 1927, 20–21. Idézi KOVÁCS Kálmán, *i. m.*, 87. Itt érdemes megjegyezni azt is, hogy Kovács Kálmán összefüggést lát Gyulai idézett szövege és Sükei Károly ekkoriban megjelent *Kritika és művészet* című írása között. Ebben például a következőt írja Sükei: „a műtörténész – kiindulási pontja a szüntelenül mozgó, fejlődő, alakjában változó, tényszerű történeti élet lévén – semmi általános művészi eszmét, úgy nevezett esztetikai evangéliumot nem fog kijelenteni, s mindazon szabályokat, melyeket a nagy költők műveiből kifejt, csak úgy fogja tekinteni, mint időszertint evangéliumot, a hogy Goethe nyilatkozott saját művészetéről.” Idézi KOVÁCS Kálmán, *uo.*

11 Ahogy Gyulai fogalmaz egy helyen: „Még egyszer erősítem, hogy a költészet örök és a kritika önkényes szabályai között nagy a különbség.” Idézi MITROVICS Gyula, *i. m.*, 62.

12 Uo., 33.

13 GYULAI Pál, *Művészet és erkölcs. Felolvasott a Kisfaludy-Társaság 1887 február 6-án tartott ülésén* = Uő, *Munkái*, I–IV., Bp., 1937, IV., 206.

14 Lásd GYULAI Pál, *A Szent-Iván éji álom* (1864) = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, II., 107–108.

15 Ezzel kapcsolatban lásd DÁVIDHÁZI Péter, *Gyulai Pál történelemiszemlélete*, ItK, 1972/5–6., 580–600., illetve KOVÁCS Kálmán, *i. m.*, 106.

16 GYULAI Pál, *Diocletian*, 239.

17 GYULAI Pál, *A francia klasszikai drámáról* (1867) = Uő, *Válogatott művei*, 344., 368.

18 GYULAI Pál, *Művészet és erkölcs*, 206.

19 BARTA János, *Jegyzetek a XIX. századi magyar tragikumelméletekről*, *Studia Litteraria*, Debrecen, 1971, 15.

20 GYULAI Pál, *A gályarab* (1864) = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, II., 70.

21 GYULAI Pál, *Montjoye* = *uo.*, II., 186.

22 GYULAI Pál, *Az esküvés* = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, II., 549.

23 BARTA János, *i. m.*, 15.

24 DÓCZY Jenő, *i. m.*, 7.

25 Jan BREMER, *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1969. Bremer három különböző jelentését különíti el a *hamart* több szavaknak: 1. miss: to fail of purpose (célt téveszteni), 2. err: to blunder, to make a mistake (melléfogni, hibát elkövetni), 3. offend: to break the law, to act wickedly (törvényt szegni, elvete-műlten cselekedni).

26 GYULAI Pál, *A menekültek* (1863) = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, I., 415–416.

27 GYULAI Pál, *XI-ik Lajos* (1863) = *uo.*, I., 374–375.

28 GYULAI Pál, *Alföldi színműtár* (1850) = *uo.*, I., 12.

29 GYULAI Pál, *A család öröme* (1863) = *uo.*, I., 425.

30 GYULAI Pál, *Az apám felesége* (1864) = *uo.*, II., 20.

31 KOVÁCS Kálmán, *i. m.*, 265.

32 BARTA János, *i. m.*, 12.

33 GYULAI Pál, *Lelkiismeret* (1855) = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, I., 87.

34 GYULAI Pál, *Stuart Mária* (1865) = *uo.*, II., 265.

35 GYULAI Pál, *Szigligeti és újabb színművei* (1873) = *uo.*, II., 416.

36 GYULAI Pál, *Művészet és erkölcs*, 206.

37 Uo., 211.

38 A nemzeti és erkölcsi értékrend összefonódására érdekes nyelvi példát szolgáltat egy Rousseau-tól való idézet is, melyet Gyulai egyszer eredeti formájában említ: „Midőn az erény elhagyja a szívet az ajkakra menekül.” [A nárányhölgyek (1855) = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, I., 67.], másszor pedig módosítva, mintegy palimpszesztet alkotva írja újra: „Ha

a hazafiság elhagyja szívet, rendesen az ajkára száll.” [Egy kis curiosum (1858) = uo., I., 325.]

39 GYULAI Pál, *Zilahy Károly munkái* = Uő, *Válogatott művei*, 136.

40 GYULAI Pál, *A márványhölgyek* (1855) = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, I., 67.

41 GYULAI Pál, *Dózsa György* = Uő, *Válogatott művei*, 289–290.

42 GYULAI Pál, *Művészet és erkölcs*, 203.

43 „Ha csak a bűnhődést látjuk s nem egyszerűen a tévedést, a drámai felindulást alkotó négy érzés közül, minők a részvét és félelem, szánalom és megnyugvás, csak a két utóbbit veheti igénybe a költő, s azt is csak hiányosan, mert egyik a másiknak következménye.” GYULAI Pál, *Budai színház* (1867) = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, II., 349–350.

44 Jó példa erre, amikor Szigligeti egy darabja kapcsán nehezményezi, hogy mivel nincs igazi bűnhődés, nincs igazi megnyugvás sem: „Felindulásunk megnyugtatóra vár az erkölcsi világrend alapján, s a költő megnyugtató helyett csak elérzékenyít, pusztán könyörületre hangol, mi igen helyén lehet az életben, de nem drámai emóció, nem költői igazságszolgáltatás.” GYULAI Pál, *A lelc* (1863) = Uő, *Válogatott művei*, 330.

45 GYULAI Pál, *A francia klasszikai drámáról* = Uő, *Válogatott művei*, 355.

46 Érdekes az az apró módosulás, mellyel a szó GYULAI egyik írásában megjelenik: költői igazságszolgáltatás [*Richelieu* (1863) = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, I., 431.], mely így egyszerre jelentheti az igazságnak való kiszolgáltatottságot és az igazság kiszolgáltatottságát, önmagában is megteremtve azt a feszültséget, amelyet az elmélet magában hordoz. Lásd még: „Melyik szolgálja jobban a keresztény morált és költői idealizmust? Shakespeare kegyetlensége-e vagy Kotzebue érzékeny szíve? (Kiem. tőlem – K. T.) GYULAI Pál, *A lelc*, 328.

47 GYULAI Pál, *Még egyszer Ristori II.* (1856) = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, I., 202.

48 GYULAI Pál, *A nemzeti színház és dráma-irodalmunk* (1857) = Uő, *Válogatott művei*, 277.

49 Itt illik revidéálnom egy múltbéli állítást, melyben Dávidházival szemben azt hangsúlyoztam, hogy Gyulai a katarzis fogalmát a kiengesztelődéssel azonos értelemben

használja, mivel korábban – kissé felszínesen – Gyulai elméletét jómagam is tisztán morális tendenciájának láttam. Ám mivel a fentiek alapján meggyőzőnek tűnik, hogy a tragédia hatásában csak annyira azonosítható a keresztényi és a görög értelemben vett megtisztulás, mint amennyire szét is választható, ma már én is úgy gondolom, hogy Dávidházi Péter „idevágó kommentárjával nincs vitám, mert lényegében egyetértünk”. [Lásd DÁVIDHÁZI Péter, *Készségekben apokalipszis és feltámadás között* (*A nemzeti halál vörösmartys látomása Toldy irodalomtörténetében*), Alföld, 2002/1., 70.]

50 GYULAI Pál, *A niemekültek* (1863) = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, I., 416.

51 GYULAI Pál, *Művészet és erkölcs*, 207.

52 „Meglehet, hogy egész Berlinben talán csak én voltam annyira elragadtatva, én, szegény ábrándozó, aki évek óta esengem a tragédiát és évek óta nélkülözöm. De tehetek róla, hogy én néha a színházban a fölindulást, a megilletődést keresem: vágnám vissza-idézni tündező álmaimat, elpazarolt könyveimet, s egy felemelkedett érzésben feledni az élet apró nyomorúságait?” GYULAI Pál, *Signora Ristori* (1855) = Uő, *Válogatott művei*, 245.

53 GYULAI Pál, *Szigligeti és újabb színművei* (1873) = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, II., 402.

54 DÓCZY Péter, *i. m.*, 1.

55 RIEDL Frigyes, *i. m.*, 25.

56 Felelevenítendő, a történetet röviden úgy foglalhatnánk össze, hogy Rákosi Jenő a *Budapesti Hírlap*ba írt, Gyulai elemzéséről szóló, recenziójában cáfolta, hogy Bánk a bűne miatt bűnhődik, s hogy általában a tragikus hős bukása a tragikus vétségre lenne visszavezethető, amire Beöthy Zsolt készülő tragikum-monográfiájában válaszolt, védve Gyulai álláspontját. A vita Beöthy, majd pedig Rákosi könyvének a megjelenésével szélesedett ki, támadó és védelmező csoportokra osztva a korabeli kritikai társadalmat. A hírlapi csatározásokból a többitől elütő megközelítésmódjával és szemléletével Péterfy Jenő később megjelenő recenziója emelkedett ki, akit ezáltal a vita harmadik résztvevőjeként emleget az irodalomtörténet.

57 KOVÁCS Kálmán, *i. m.* 96.

58 „A tragikum fejtegetésénél gyakran és helyesen halljuk emlegetni, hogy nemcsak a

bűnök, hanem az erények tévedései idézik fel a megtorlást. Gyulai Pál is, Kemény Zsigmond költészetével foglalkozva, jellemzőleg emeli ki e gondolatot." BEÖTHY Zsolt, *A tragikum*, Bp., 1885, 146.

59 Uo., 328.

60 Uo., 41.

61 RÁKOSI Jenő, *A tragikum*, Bp., 1885, 33.

62 Uo., 34–35.

63 Fontos megjegyezni, hogy Rákosi szerint az önszabályozással működőképpessé tett világ eme anyagi és erkölcsi feltételrendszerét akkor is el kell fogadni, ha negatív hatalmak kezébe kerül, mivel „a világrenden kívül, mintegy nála nélkül nincs társadalom, lehetetlen maga az ember is, akit az állattól nem annyira nagyobb intelligenciája különböztet meg, hanem abbéli társas természete, hogy öntudatos része a maga köztársaságának, el-tökélés szerint és saját választásából teljesít benne hivatást”. Uo., 35.

64 Uo., 56.

65 Uo., 57.

66 Sok egyéb mellett, ezért sem érthetünk egyet Pozsvai Györgyi tanulmányában foglaltakkal, mely szerint Rákosi „morálfilozófiai kötelekeitől is eloldozta és a „laicizált, finális keresztény teleológiá”-tól is függetlenítette a tragikum fogalmát.” Lásd POZSVAI Györgyi, *A tragikum individualizálódása és/vagy az individuum tragikuma Rákosi Jenő esztétikájában*, Alfold, 2002/1., 72.

67 PÉTERFY Jenő, *A tragikum = Uő, Válogatott művei*, Bp., 1986, 31.?

68 BEÖTHY Zsolt, *i. m.*, 291.

69 Uo., 282.

70 „Az irgalmatlanul sújtó nemezist nem tekintjük és követeljük büntetésnek, a szó szoros értelmében és a fogalom minden föltételével.” Uo., 288.

71 Mondhatnánk: az egyetemes annyira egy, hogy nem lehet kettő. A tragikus hős páthosza egyszerre kiválóság és gyarlóság, nagyság és végzet, melyekből az első mindig az egyetemesé, a második pedig mintha csak azért kellene, hogy az egyetemes még inkább önmaga lehessen. Erről árulkodik annak a szövegrésznek a retorikája, mely az egyetemes elleni kitámadás utolsó pillanatait mutatja be. A vadászat és a természeti fenség meta-

forikájával kifejezett páthosz, itt akár erotikus várakozásként is érthető, mintegy megidézve a szexus egyesítő potenciáit: „Fegyvere nyugszik; de a sejtelen izgatja, hogy ki kell vonnia, ha célt akar érni. Már nem akar és érez más mint magát; az összeütközés azzal, a mi magán kívül esik, csak idő kérdése. A megdagadt folyam vészes zajgással rohan a sziklák között; még mitsem pusztított, de már fölzúdult és túlcsapott medrén; áradata mihamarabb utól fogja érni a menekvőket, kiket eltemet, s rátalál a házra, melyet romba dönt.” Uo., 281–282.

72 RÁKOSI Jenő, *i. m.*, 48.

73 Látható, hogy tendenciáját tekintve mindkét elmélet vallási apparátust mozgat, akárcsak a tragédia keresztényi jellegét és kiengesztelő momentumát középpontba helyező Gyulai. Az érdekes az, hogy míg Beöthy elvonatkoztatott metafizikaként látja esélyét a tragédia mediális funkcióját illető beszédnek, addig Rákosi a reális világban megvalósuló heroizmus történetével gondolja elmondhatónak ugyanezt. Így kerül argumentációjuk előterébe Krisztus is, akit elmélete előfeltevéseinek megfelelően értékelt mindkét fél. Beöthy szerint a megváltó nem tragikus alak, mivel nincs meg hasonlósban az egyetemessel, Krisztus azzal tökéletesen egy: maga az Isten, tehát nincs vétség, nincs sors, és nincs bukás sem, mivel minden egy felsőbb terv szerint történik. Rákosinál Krisztus elsősorban ember, tehát tragikus hős, sőt minden ilyennek archetípusa. Emberi formájában a jogaitól megfosztott isteni világrend kel életre, s mint ilyen a kisszerű világ keretei között nem juthatván érvényre, szükségszerűen pusztul el, de halálával győzelemre jut az, ami halhatatlan benne.

74 PÉTERFY Jenő, *i. m.*, 24–25.

75 Uo., 30.

76 Uo., 34.

77 Uo., 32.

78 Ha a tragédia szó etimológiája adta zenei metaforika közegében maradunk, akkor akár mondhatnánk azt is, hogy Péterfy a tragédiához mint a dionüszoszi beavatás-misztériumok kecskedalához igyekszik visszatérni, s nem próbál meg belőle sem valamilyen felsőbb hatalmat tömjenező szimfóniát írni,

mint Beöthy, sem pedig az emberi nagyságot dicsőítő forradalmi himnuszt komponálni, mint Rákosi.

79 Uo., 25.

80 Uo., 26.

81 BEÖTHY Zsolt, *i. m.*, 555.

82 Uo., 564.

83 Rákosi szövege néhol retorikáját tekintve is közel áll a Gyulaira és Beöthyre jellemző vallásos-pathetikus beszédmódhoz: „Mert szép és fenséges látvány az ember érzelmeinek, indulatainak, vágyainak szertelen nagyságában; félelmes is azonban és emberi részvétünkre méltó törekény végességében és mindenképpen gyengébb a rendnél, amely állandó és a hős bukása által megújodik, hogy felettünk kisebbek felett mindörökké örökadjék.” RÁKOSI Jenő, *i. m.*, 87.

84 PÉTERFY Jenő, *i. m.*, 22–23.

85 Uo., 23. A metaforában érzékelhetővé válik, hogy miként alakul át az a többeknél szövegszerűen fellelhető, a hagyományban Aranyon, Gyulain keresztül Beöthyig és Rákosiig uralkodó gondolat, mely szerint a tragikus hőst az különbözteti meg az eposzitól, hogy míg ez a sors folyamával mintegy egyesül, addig amaz szembeúszik az árral és elmerül. Itt nemcsak a hős nagyságának relativizmusa válik nyilvánvalóbbá, de az is, hogy a víz nem egy felsőbb gondviselő akarat, a világrend szimbóluma, hanem a folyton változó idő, és a kiszámíthatatlan sors jelképe.

86 Uo., 26.

87 Uo., 24. Eljátszhatunk a gondolattal, hogy ha a példának a mi kontextusunkban egyfajta kicsinyítő tükörként vagy allegorizálként adunk jelentést, akkor akár Péterfy és a másik három tragikumfelfogás különbségének a kifejezésére is alkalmasnak tűnhetnek. Candide így nem lenne más, mint Beöthy, aki a német idealizmus nyomán monizmusának igazolását találja meg a tragédiában, a pesszimista jelző nyilván Schopenhauerre utal, de az ő világlátásának előfeltevései Rákositól sem idegenek, aki a világ kisszerűségét állítja szembe a tragikus nagysággal, s végül Gyulai, aki a tragédiában a rendezettség logikáját szeretné érvényesülve látni, s ezt a bűnre következő büntetés igazságot szolgáló aktusában érzi megvalósulónak.

88 PÉTERFY Jenő, *A költői igazságszolgáltatásról* = *Uő, Válogatott művei*, 48.

89 Uo., 49. Kemény Zsigmondról szóló eszszéjében is találhatni erről tanúskodó lírai szépségű gondolatokat: „Mikor a szélvész nem zajlik, s csendesül a lélek, föltűnik mint álomkép a boldogság, mint ki nem mondható, nem profanált érzelem a gyöngéd vonzódás, a szeretet és szerelem, melyet a lemondó kedély kincs gyanánt rejt mélyébe, mint talizánt, mely a sorstól megóv. [...] A nemezis világa fölött így épül a kedélyben egy szebb világ, melynek képét onnan a sors ki nem tépheti.” *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró* = PÉTERFY Jenő, *Válogatott művei*, 583.

90 PÉTERFY Jenő, *A költői igazságszolgáltatásról*, 47.

91 Érdekes kísérlet lehetne néhány életrajzi adalék alapján végiggondolni a Gyulai-Péterfy viszonyt, természetesen mindezt az esztétikai szövegek dialógusának horizontjába helyezve. Konkrétan arra gondolok, hogy Angyal Dávid visszaemlékezései szerint Gyulai öregkorában nagyon gyakran hasonlította magát Lear királyhoz, Zimándi P. István Péterfyről szóló életrajzi monográfiájából pedig úgy tűnik, Gyulai úgy kezelte pártfogoltját, mintha gyermeke lett volna: az egyébként magányos és visszahúzódó Péterfyvel szakmailag és emberileg is sokat törődött. (Ugyanígy tudhatni azt is, hogy Beöthyt nem szeretete, és Rákosival szemben is súlyos fenntartásai voltak.) Elhidegülésük, Zimándi szerint, éppen Péterfy tragikumról szóló dolgozataihoz kötődött, melyeket Gyulai teljes értetlenséggel fogadott. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy deklaratív szinten Beöthy és még Rákosi tragikum-elméletei is közelebb állnak a Gyulaiéhoz, mint a Péterfyé, akkor akár úgy is olvashatnánk a négy szöveg egymáshoz való viszonyát, mint egy Lear-történetet, ahol az apai hatalmat éppen azok veszik semmibe, akik leginkább hangoztatják az iránta való elkötelezettségüket, az apa pedig azt látja legidegenebbnek, aki valójában a legközelebb áll hozzá („ehhez az emberhez nincs kulcsom” – jelentette ki Gyulai Péterfy öngyilkossága után). Persze mindez csak egy gondolati játék, de talán nem haszontalan.

Ady Endre: *Az anyám és én* *avagy a szubjektív líra kérdőjelei*

„Önmagára találásától kezdve a maga identitásának, szellemi kilétének lírai megválaszolása, körülírása volt számára a meghatározó indíték.”¹ Ki vagyok? Ki vagyok én, mint költő? Ez a kérdés az általunk vizsgált vers fő kérdése is. Ady szereti köteteit költői önarcképekkel indítani, az *Új Versek*, *Az Illés szekerén*, a *Szeretném, ha szeretnének* kötetek élén egyaránt önportré áll. Választásunk a talán kevésbé ismert *Az anyám és én* (1906) című versre esett.

A kritikai kiadás² jegyzete hangsúlyozza, hogy *Az anyám és én* „a lírai önarcképek sorozatának egyik újabb változata”, s hogy az anya csupán „mel-lék-figura”. Ezt az állítást egyúttal furcsának is nevezi, nyilván azért, mert a vers első ránézésre az anyáról szól, a címben is az anya áll az első helyen (a vers eredeti címe *Anyám* volt), és az első két versszakban a fiúról említés sem esik. Azonban nem is ezt az állítást kívánjuk megcáfolni vagy megerősíteni, elfogadjuk, hogy költői önarcképről van szó. A kérdés inkább az, hogy *milyen* ez a költői önarckép és *miért* volt szükség az anya alakjára? És ha már költői önarckép, miért jelenik meg a költő alakja (és a lírai én, aki talán azonos vele) csupán a háttérben? A vers által fölvetett problémákat a következőképp csoportosíthatjuk: 1. Milyen költőszerep jelenik meg a versben? 2. Poétikai szempontból az élménylíra vagy a tudatlíra terminus illik-e pontosabban a költeményre? 3. És végezetül: mennyiben nevezhető szubjektívnek ez a líra? Nem tűzzük ki célul, hogy minden kérdésre teljes és kimerítő választ fogunk adni, célunk inkább maga a kérdésföltevés.

1. Végzetmotívum és művészsors

Figyeljük meg először az anya „rajzát”, mely az első két versszakban kerül a szemünk elé. Az anyáról festett portré szokatlan, inkább olyan, mintha a kedves rajza lenne: szikrákat szóró sötét haj, lángban égő „dió-szem”, büszke „kreol-arc”, „eper-ajak”, „ringó csípő”. A XIX. század első felében, különös tekintettel a biedermeierre, jellemzőbb volt a szorgalmas, családját szerető, gyermekeit gondosan nevelő édesanya képe, és az sem ritka, hogy egy versben a fiúi hála fejeződik ki (például Petőfi: *Füstbement terv, Egy estém otthon*). Ady is a *Versek* kötet *Itthon* (1899) című versében így ír édesanyjáról: „áldott

kezeddél simogatsz meg”. Ennek az attitűdnek itt nyoma sincs. Király István is megfigyelte ezt a lázadó mentalitást: „A népi-nemzeti irodalom kedvelt lírai hősnőjéről, az anyáról szólt a költemény. Ady azonban nagyfokú tisztetlenséggel kezelte az áthagyományozott költői témát. Szentségtörő módon a nőt, a nöstényt: a szép, büszke eper-ajkú, hajdani vágyódó-csókoló szeretőt láttatta az édesanyában.”³ Az anya és kedves egy alakban látása Adynál előfordul később is: „Akit én csókolok, elsápad, / Nem merem megcsókolni / Az anyámat.” (*Akit én csókolok*, 1908) Az asszonyról mint végzetet hozó lényről való elképzelés Ady mitologikus gondolkodásában gyökerezhet: „A termékenység [...] e mítoszi élménykörben nemcsak a természet, de az enyészet eseményét is magába foglalja. Hiszen a születés az élet létrejötte mellett a később elkerülhetetlen halál születését is jelenti. Így aki életet ad, egyben halált is ad. [...] A szülés képessége így a nőt »végzetes« lénnyé, halálos sorsot adóvá teszi.”⁴ De Ady valami különös „családi mitológiát” is gyárt. Egyik cikkében a saját családján ülő átokról ír: „Ezen a mi familiánkon valami átok ül. Az anyámét értem. Egyik nagybátyánk remek poéta volt. Aztán kispap lett s egy szomorú éjszakán agyonpuffantotta magát. Ha jól tudom, éppen itt történt Váradon. A nagynéninkről is szomorú mesét hallottunk. Azt meg a színpad ölte meg. [...] A vérben van a baj, a vérben...”⁵ A *Felboncolt szív* (1899) és *Az én elutazásom* (1900), *Haza a temetésre* (1900), *Májusi mese a szegény Barnabásról* (1900), *Lecsky Tóni* (1903), *A Vadághyak átka* (1904), *A tízmillió Kleopátra* (1904), vagy az *Ottó* (1904) című novellákban is ez a motívum jelenik meg. Rokon ez a gondolkodásmód a pozitivizmuséval és a naturalizmuséval, melyeknek több képviselőjét Ady bizonyosan ismerte, így például hivatkozik cikkeiben Comte-ra, Taine-re, Zolára, Hauptmannra, a Goncourt testvérekre, Sudermannra, Ibsenre, Strindbergre, Bjørnsonra.

Az utolsó két versszakban az anya jelenbeli állapota kerül szemünk elé, amely ellentétes az első két versszakban leírt múltbelivel: „töpörödött, béna asszony”, „Fénye sincs ma a szemének, / Feketéje a hajának.” Az anya sorsa: szépsége, fiatalsága elmúlt, vágyai nem teljesedtek be. Élete elátkozott volt, ahogy a fia élete is az.

A 3–5. versszakban a fiú kerül előtérbe. Csak azért élt az anya, hogy megszüljön a fiút, a költőt. Az anyának a végzet beteljesülésében van szerepe. Milyen ez a fiú, ki ez a fiú? Ő a „legbizarrabb”, a „legsomorúbb” fiú, az „átok sarja”, „tehetetlen”, „pacsirta-álcás sirály”. Ebben a részben bontakozik ki a már előbb is emlegetett költői önarckép. Az *Új Versek* élén szereplő Góg és Magóghan (1905) származásából indul ki: ott magyar származását hangsúlyozza (nyilván azokkal szemben, akik nem tartották elég jó magyarnak), kiemelve ezzel költészetének magyar hagyományokban való gyökerezését. Itt családi gyökereire esik a hangsúly, a poéta-sors „átkának” utódról utódra való áthagyományozására. Ott bátran szembeszáll az értetlenekkel, ellenségeskedőkkel: „legyek az új, az énekes Vazul”, és hirdeti az újfajta költészet megvalósulását Magyarországon: „Mégiscsak száll új szárnyakon a dal / S ha el-

átkozza százszor Pusztaszer, / Mégis győztes, mégis új és magyar." Itt sokkal rezignáltabb: „új hangú tehetetlen”-nek, „pacsirta-álcás sirály”-nak nevezi magát.

Az *anyám és én* című költeményben megjelenő költői önarckép hasonlít az irodalomtörténetben ismeretes „elátkozott költő” (poète maudit)⁶ szerepéhez. Baudelaire a *Spleen és ideál* című ciklust a *Bénédiction* című verssel kezdi: „Midőn, felsőbb Erők titkos Parancsa folytán, / a Költő idejött az únott föld fölé, / rémülten anyja, és vad átkokat sikoltván / emelte öklét a szánó Ég felé: »– Ah, inkább viperát táplálni anyatéjjel, / mintsem megszülni egy ilyen boldogtalant! / Legyen átkozott a kurta kéjű éjjel, / mikor a Büntetés méhemben megfogant!«” (ford.: Babits Mihály). Théophile Gautier *Charles Baudelaire* című tanulmányában pedig így ír a költői hivatásról: „A családban csakhamar jelentkeztek azok a visszáis érzések, melyek a kis Baudelaire korán ébredő irodalmi hajlamai ellen berzenkedtek. Ez a félelem, melyet a szülők éreznek akkor, mikor fiukban először nyilatkozik meg a költészet gyászos adománya. [...] A szülőknek igazuk van. Mily szomorú, bizonytalan és nyomorult létre szánja magát az, – az anyagi gondokról nem is beszélve – aki elindul azon a fájdalmas úton, melyet irodalmi karriernek neveznek! Attól a naptól fogva bízvást tekintheti magát az emberi létezés kiközösítettjének: az ő aktivitásának vége, nem él tovább – csak szemléli azontúl az életet. Minden belső mozgalma analízis anyagává lesz számára. Önkénytelenül kettős lénynyé válik s más tárgy híján, önmagának válik örök fürkészőjévé.”⁷ Baudelaire elhárította magától a költő közösséghez tartozásának, tanító szándékának gondolatát, s a „tisztá költészet” eszméjét hangoztatta. Ez erős kiválasztottságtudattal is együtt járt.⁸ Ady fölfogásában a költőre részben hasonló szerep hárul (lásd kiválasztottságtudat, a bűnben születettség eszméje), részben – talán a sajátos magyar viszonyok következtében is, talán lelkialkatának következtében is – a társadalmi újító szerepkörét is magára vállalja.

De hogy nem utánczásról, nem a francia elődök majmolásáról van szó, azt bizonyítja, hogy az elátkozottság mint sajátosan a költőre nehezedő sors megjelenik Ady egészen korai publicisztikájában. A *Dies doloris* című cikket öccséhez írja, de voltaképp önvallomás: „Tetszett a fent írt hatalomnak olyan embereket is teremteni, akik gondolkoznak. Mi célja volt velük, alig sejtem. A tudás az élet átka s a gondolkozás a tudás alapja. Ezek a gondolkozó emberek pedig a legszerencsétlenebb páriák. [...] Lehet, hogy az *utolsó* órában én is megszűnöm filozofálni s csak érezni fogom egy *talán* tévesztett élet átokszerű szemrehányását, de most képtelen vagyok, mert – mondom – a magamfajta embernek lépteit nem az akarat – a végzet irányítja.”⁹ A „nagy emberek” kiválasztatnak a sorstól, nem akaratuk által cselekszenek. A kiválasztottság és a sors általi előre elrendeltség Ady szemléletének fontos eleme.¹⁰ A tehetség nem öröm, hanem súlyos teher: „Még pályája legelején volt s már éreznie kellett, hogy az élet minden lépését gyűlölködő állja el.

Éreznie kellett, hogy a tehetség nem áldás, átok.”¹¹ A tehetséges ember szemben áll a világgal.¹²

Nem csupán Ady publicisztikájában, de költészetében is – már első kötetekben – megjelenik az átok-motívum a költőssorral összekapcsolva (*Nem élek én tovább* 1898, *Ismeretlen átok* 1899, *Válasz* 1899, *Álmodom...* 1899). A művész-sorshoz tartozik az is, hogy a költőt értetlenül fogadja a publikum (például *Misztérium* 1900).¹³

A költőszereppel kapcsolatban a „pacsirta-álcás sirály” sor értelmezése elkerülhetetlen, de korántsem egyszerű. Annyi nyilvánvaló, hogy ez a sor is a költőlétre vonatkozik. A sirály a művészi és társadalmi megújulás kezdeményezőivel hozható kapcsolatba Ady gondolkodásában. Csupán két példát hozunk. „Mert nyolcvan esztendő óta egyebet sem csináltak színpadok és színészek és színpadi írók, mint kiskorúságban tartották a közönséget. Mullattatták színes kavicsokkal, szappanbuborékokkal. Most kezd terhessé válni az idők járása, ostromolják a régi világot, viharok készülnek, csapkodnak a sirályok.”¹⁴ Vagy később: „Hiszem és vallom, hogy a forradalmi megújulás kikerülhetetlen Magyarországon. Itt van már a csodálatos, áldott vihar az ő hírnökeivel, szent sirályaival.”¹⁵ A világirodalomból az Ady által is jól ismert Csehov *A sirály* című drámáját említhetjük meg, melyben a sirály többértelmű szimbólum, vagy Baudelaire *Az albatrosz* című költeményét (az albatrosz szintén vizek fölött szárnyaló madár), melyben az albatrosz a költői lét allegóriája. A pacsirta a költészetben hagyományosan egyrészt a tavasz előhírnöke, másrészt a költőt szimbolizálhatja. De miért kellene álcának tekinteni a „pacsirtaságot”? S vajon a sirályság az újat akarás jelképe volna, s a költészet ehhez csupán eszköz, álca, amivel elrejtetheti az igazi énjét? Esetleg a pacsirtaság a romantikus költészetfelfogást jelölné, a sirály pedig a modernet, és Ady úgy gondolná, hogy bár a modern költészetet képviseli, szükség van a romantikus álcára? Vagy, hogyha az előző sorral is egybevetjük („új hangú tehetetlent”), a sirály az értetlen környezet miatt kénytelen pacsirtaálcát öltetni?

2. Élménylíra és tudatlíra

Ady költészetét sokan az élménylíra megtestesítőjének látják, mint ahogy ezt Eisemann György megfogalmazta: „Irodalomtörténeti közhely Ady Endre líráját a tárgyiassal szembesített alanyi költészetet, a közvetlen élménylíra egyik fő reprezentációjának nevezni.”¹⁶ Kenyeres Zoltán a *Vér és arany* című kötetről írván elhatárolja Ady költészetét a tudatlírától: „A lírai szubjektum továbbra is önnön lelkében merült el, s úgy tett, mintha az alkotás titkos, mámoros, kínlódó, keserves avagy éppen győzedelmes pillanatai abban játszódnának le, s nem a tudatában nyernének végső formát a versek.”¹⁷ Eisemann azonban megfigyelte azt is, hogy Ady költészetében túl is lép a közvetlen élménylírán. „Ady Endre költői énje, »alanyisága« pedig szintén tágabb, mint

a születés és halál közötti élet szubjektumáé. Ilyen értelemben lehet mitikus, s ennyiben más, mint amit általában az »élménylírában« tapasztalunk. Ahol az ego többnyire pillanathoz kötött: egyetlen időpont vagy egy adott időhorizont létezője. Ady művészete viszont olyan kétirányú időperspektívát teremt, mely az alany őt megelőző és rajta túlmutató dimenzióit is – persze saját vizionárius természete szerint – belátni képes, a sorsot létesülése őserede-tében és pusztulása utáni távlatában is felfogván.¹⁸ Mások, például Koczkás Sándor vagy Görömbei András Ady lírájára egyértelműen a tudatlíra terminust használják: „Ady költészete mindenség-léptékű tudatlíra.”¹⁹

A tudatlíra terminust Rába György Babits költészetével kapcsolatban alkalmazza.²⁰ Érdemes az általunk vizsgált verset Babits *Anyám nevére* című 1906-os költeményével összevetni. Rába György Babits *Anyám nevére* című versével kapcsolatban kifejti, hogy a költemény nem lehet életrajzi fogantatású: „Az *Anyám nevére* költői világának elsősorban önmegismerő értéke van.”²¹ Vagy ahogy Kosztolányi észrevette: „a fiú nem is annyira édesanyját ünnepli, mint önmagát, édesanyjával együtt önmagát magasztosítja föl s az egész életet.”²² Rába Babits líráját olyan poétikai eljárásként jellemzi, „mely az érzelmi tapasztalatból a tárgyiasítható személyiségrajzot, a vallomásból a törvényszerű szerkezetet váltja át költészetre, és csak annyira alanyi vetületű, amennyire a személyes tudatállapot lényegi összetevőit, illetve a megismerő értékű lelki történéseket ragadja meg. [...] Ezek után úgy gondoljuk, Babits fiatalkori költészetét, mint a tudatfolyam leképezését indokoltan nevezhetjük tudatlírának.”²³

Babits és Ady verse között most tudatosan a hasonlóságokat és nem a különbségeket keressük. Ez nem jelenti azt, hogy a két verset vagy netalán a két – sok tekintetben különböző – lírát azonosnak látnánk, csupán a fennálló egyezéseket szeretnénk kiemelni. Kiemelhetjük például az *Anyám nevére* ellentétező rendszerét: szinte valamennyi motívum az ellentétével együtt van jelen: hajnal–alkony, fiatalság–öregség, remény–reménytelenség, öröm–szomorúság, élet–halál stb. Az *anyám és én*ben is szembeállíthatjuk a szépet a torzzal, a fiatalságot a vénséggel, az új hangot a tehetetlenséggel. Babits és Ady versében feltétlenül közös még az, hogy a látszat ellenére egyik költemény sem visszaemlékezés vagy édesanya-portré. Bár még az édesanya felidézett képében is vannak hasonlóságok: a múlt és jelen állapot összevetéséből a múlt pozitívabban, a jelen negatívabban rajzolódik ki. Ahogy ezt Az *anyám és én* című verssel kapcsolatban már kifejtettük, az *Anyám nevére* is ön-portré és, ahogy Balla Kálmán megfigyelte, sorsösszegző, létértelmező vers.²⁴ A sorsösszegző jellegre utal az, hogy az *Anyám nevére* az élet teljességét a születéstől a halálig magában foglalja, minden idősík: múlt, jelen, jövő megtalálható benne, a sírfelirat pedig sajátos létértelmezést ad.²⁵

Az Ady-versben szintén nem pillanatnyi élmény leírásáról van szó. Az anya sorsa ifjúságától öregkoráig ível. A versben a múlt és a jelen idősíkja egyaránt megtalálható. Az első négy versszakban a múlt, az utolsó háromban

a jelen dominál. És habár egyezéseket lehet találni az emlékezők Ady Lőrincnéről szóló leírása és a versbéli édesanyaportré között,²⁶ a költemény mégis túlmutat a pusztá életrajzi ihletettségen. A kritikai kiadás tapasztalatai azt mutatják, hogy bár gyakran földeríthető egy-egy költemény közvetlen élményforrása, sokszor kimutatható az is, hogy a versben található motívumok, gondolatok már több éve foglalkoztatták Adyt. Más esetekben egyáltalán nem deríthető ki, milyen közvetlen élmény vagy személy lehet a vers ihletője, nemritkán azért, mert nincs is ilyen. A vers megírásának pillanatában (óraiban, napjaiban?) sűrűsödik mindaz, ami esetleg már évek óta Ady gondolat- és érzelmi világának része volt. Vagy irodalmi ihletésű példákkal is találkozhatunk. Például *Az én menyasszonyom* (1900) című vers nietzschei ihletésűnek bizonyult,²⁷ a *Biztató a szerelemhez* (1909) című költemény műzsáját a készülő kritikai kiadás munkálatai során hiába kerestük, nem találtuk meg. Viszont az Ady által is egyik cikkében²⁸ idézett *Vallomás* című Heine-vers ihletforrás lehetett. Egyébként maga Ady is ír arról egy Vészi Margitnak írott levelében, hogy művészet és élet elválasztását tartaná követendő példának: „A művészembernek örökösen csak a maga művészetével kell törődnie. Az életet el kellene engedni zúgni maga mellett. Márpedig az élet és művészi kálváriánk között libegünk. Nem tud bennünket saját egyéniségünk növekedése minden örömmel eltölteni. És folyton confundáljuk az életünket, rossz idegeinknek az életre vágyó és menő játékát a lelkünk legbelsőbb álmaival.”²⁹ Persze tovább boncolható kérdés volna, hogy mit ért Ady „lelkünk legbelsőbb álmain”, továbbá élet és művészet összefüggésén. Bizonyára sokkal komplexebb a felfogása annál, hogy csupán ez az egy cikkrészlet képes lett volna bemutatni, de itt most eltekintünk ennek fejtegetésétől. Annyi azonban talán világossá lett, hogy semmiképp sem lehet egyenlőségjelet tennünk élet és művészet, költészet és politika közé. Kulcsár Szabó Ernő szerint: „A nagyjából 1912-ig terjedő periódus verseinek kanonizációja [...] mindhárom irodalomértelmező rendszerben arra épült, hogy az esztétikum egy-egy saját ideológájában keresztül teremtsen összhangot művészet és episztemológia, vagyis: költészet és politika, vers és élet(rajz), tartalom és forma között.”³⁰ Kulcsár Szabó véleménye szerint körülbelül 1912-től kezd ez problematikussá válni. Szerintünk ez az összhangteremtés már az 1912 előtti időszakban sem problémamentes, legfeljebb kevesebb problémát okozott. (Mindez nem az életrajzi jellegű kutatások szükségtelenségét jelenti, hiszen bármilyen viszonyt élet és művészet között csak ezek alapján lehetne vizsgálni, illetve e viszony komplexitását bemutatni. Szükség volna például egy tudományos igényű Ady-életrajzra, mely a gazdag Ady-szakirodalom mellett a mai napig hiányzik.)

3. Objektív és szubjektív líra

Míg Babits versével kapcsolatban a szakirodalom természetes módon hangsúlyozza az objektív jelleget,³¹ addig Ady lírájára rendszerint a szubjektív jelzőt használja.³² (*Az anyám és én* című versről behatóbban – Király István részletesebb elemzésének kivételével – nem írtak.) Ez a különbségtétel azonban problémákat vet föl.

A tárgyalt vers esetében feltűnő a tárgyiasabb jelleg. Király István észrevette, hogy a lírai én „hűvösen, elidegenítően, többnyire harmadik személyben szólt az édesről”³³ – és saját magáról is, tehetnénk hozzá. Ha grammatikai szempontból vesszük szemügyre a költeményt, az egyes szám első személyű névmás a címben található, aztán csak a 8. sorban birtokos névmási alakban, a 10., 11. sorban tárgyesetben, a 24. sorban birtokos névmásként, s csak a 25. sorban jelenik meg újra alanyesetben. Alanyesetben tehát összesen kétszer, a címben és az utolsó versszakban jelenik meg. Az egész versen egyes szám 3. személyű igealakok vonulnak végig, kivéve a 24. sor „kergettem” alakját, minthogy az alany is mindig egyes szám 3. személyű. Tehát tisztán nyelvtani szempontból sem az „én” dominál a versben, hanem az „ő”. További, már nem grammatikai kérdés, hogy a versben megjelenő „én” azonosítható-e „a legbizarrabb, / A legszomorúbb fiút”, az „átok sarját”, a „pacsirta-álcás sirályt” alakokkal. Nyelvileg nem, mégis világos, hogy ugyanarra a személyre vonatkoznak. Hogyan láthatja ez az „én” mintegy „ő”-ként kívülről saját magát? További kérdés, mi az összefüggés az „én” és a kétfajta „ő” (fiú és anya) között.

Hasonlóságot lehet felfedezni ezek között a kérdések és a filozófia némely kérdésföltevése között. Régi filozófiai probléma a szubjektum mibenléte. Azonban úgy tűnik, hogy a mai filozófia fő áramlata a szubjektumot kiiktatta a vizsgálódás köréből: „A második világháború utáni gondolkodás inflációs helyzetére jellemző, hogy a filozófia Európában is és az angolszász területeken is javarészt a szubjektumfilozófia kritikájából és elutasításából kiindulva definiálta önmagát. [...] A magukat gyakran »posztmetafizikai« gondolkodásként értelmező reformtörekvések a szubjektum és az ismeret teoretikus problémájának elmélyítése helyett a teljes szubjektumfilozófiai örökséget kívánták egy alternatív paradigmára váltani.”³⁴ A tudatfilozófia helyét a nyelvfilozófia vette át. Ha korunk filozófiája lemond szubjektum-objektum szembeállításáról, akkor talán az irodalomtudományban sincs értelme szubjektív és objektív költészetet szembeállítani. Mégis, a XX. századi filozófiának volt (és van) egy olyan áramlata, amelyik nem mond le a szubjektummal kapcsolatos problémák vizsgálásáról. A szubjektumfilozófiát több jelentős gondolkodó próbálja megújítani, ilyen például Thomas Nagel és David Chalmers, vagy német nyelvterületen Dieter Henrich és Manfred Frank.

Utóbbi amellettt érvel, hogy a szubjektumot mint előfeltevést meg kell őriznünk, s nem magyarázhatjuk valami másból, például egy külső viszonyból. Frank Habermas álláspontját kritizálja. Habermas viszont saját álláspontja kialakításában fölhasználja Mead elméletét, melyet szimbolikus interakcionizmus néven szoktak emlegetni. Mead szerint a társadalom konstruálja az „én”-t, az „én” az „ő” perspektívájából jön létre. A gyermek énképzete a környezet feléje irányuló elvárásai és elismerései által alakul ki. A biológiai „én” köré ismétlődő szociális interakciók hatására épül ki a szociális „én”, tehát az „én” nem a személy belülről fakadó része.³⁵ Habermas Mead felfogását felhasználva kommunikációelméleti megközelítésből alakítja ki a saját felfogását, ő az „én”-t az én-te viszonyból magyarázza. Az „én” szerinte a beszélőnek olyan önmagához való viszonya, melyet a hallgatótól átvett nézőpontban hoz létre.³⁶ Manfred Frank kimutatja, hogy Habermas érvelése körben forog, és ekképp ellentmondásos: „ha a szubjektum csak az objektum pozíciójában tudhat önmagáról, akkor az ismeret sosem vonatkozhat magára a *szubjektumra*. Így már Kant és neokantiánus követői – például Natorp és Rickert – észrevették a szubjektum sajátos tárgyatlanságát.”³⁷ Manfred Frank tehát amellettt érvel, hogy eleve föl kell tételeznünk a szubjektivitást ahhoz, hogy interszubjektivitásról beszélhessünk.

Kérdés mármost, hogy a vizsgált költemény milyen válaszokat ad. Kétségtelen, hogy az „én”, annak ellenére, hogy nyelvtanilag csupán kétszer fordul elő, fontos helyet kap a versben. De kétségtelen az is, hogy az „én” „teremtődéséhez” az „ő” (= anya) szükséges, tehát a vers gondolatmenete – első látásra – nem azonos Manfred Frankéval, aki a szubjektumot előfeltevésként őrzi. A költeményben kétszer is előfordul „ő engem” az „ő” szükségességét hangsúlyozza az „én” kialakulása szempontjából. (Így ez Mead elméletéhez állna közel.) Persze az „ő” maga is szubjektum, s ilyen értelemben a szubjektum hoz létre szubjektumot. De elhamarkodott volna „én” és „ő” között a versben igazi kölcsönös viszonyt, „egyenjogúságot” föltételezni. (Így ez távol áll például Habermas felfogásától, aki az „én”-t „én-te” viszonyokban értelmezi.) Ugyanis az „ő”-re csak az „én” megszületéséhez van szükség, egyébként nem tárul föl igazi kapcsolat „én” és „ő” között, az „ő” eszközjellegű. „Csak azért volt ő olyan szép, / Hogy ő engem megteremjen”. Az „ő”-nek – ebben a felfogásban – csak az „én” szempontjából van értelme, csak én-létrehozó, s önálló léte csupán ebből a szempontból értelmes. Ilyen értelemben mégis az „én” a fontos, a jel-értékű, az „ő” csak ahhoz kell, hogy létrejöhessen az „én”, s az „én” kiteljesedésével az „ő” lassan meg is szűnik: „Én kergettem a vénségbe.” Tehát helytálló Bednics Gábor megállapítása: „Nem kérdéses azonban az, hogy a szubjektum mint versalkotó tényező hangsúlyos helyzete miatt elsődleges bizonyos tárgyiasságokkal szemben. Elsődleges, mert belőle mint egy panteista világ középpontjából indul ki egy olyan viszonyrendszer, amelynek mindenhez köze van és mindennek – első

megközelítésre – őáltala van jelentősége és értelme.”³⁸ De miért van szükség az „ő”-re? Esetleg, mert túlságosan bizonytalan az „én”, mert nem érzi magát biztos pontnak. Lehetséges, hogy a folytonos szerepfölvétel is ezzel függ össze: keresni kell valakit, aki által meghatározhatom magam, mert kétséges-sé, meghatározhatatlanná vált, hogy „ki vagyok én?” Adynak az „én”-ről alkotott felfogását példázza egy korai cikkének részlete, melyben éppen egy olyan költőtől határolja el magát, aki a személyességnek nagy hangsúlyt adott verseiben. Homonnai Albert verseskötetét bírálja, s a bírálat kritikai megjegyzései mögül talán kitűnik az is, hogy Ady mit tartott jónak, érvényesnek:

Én: ez a címe a kötetnek is. Így leírva: „Én”. A vastag idézőjelek szinte összenyomják a két árva betűt. Mint ahogy keserves sorsa van minden „én”-nek. Hajh, hajh, de össze is lapítják az élet idézőjelei!... Még ha erős is az én. A század leggigászbibb „én”-e, a Nietzsche is rommá omlott. Az „én”-re mindig rossz viharok jártak... Az „én”: harc minden-kivel, maga a megfogant tragikum. ...Megnyugtatjuk, meg kell nyugtatnunk Homonnai Albertet, e kötet íróját. Ő is tragikus alak. De tragikuma éppenséggel nem a hatalmas „én”. Hanem egy lelki aberráció. Egy hit, mely felséges, ha rögeszme, mert akkor ki soha sem gyógyítható, de borzasztó, ha csak elragadottság, ha csak álom, mert akkor okvetlenül szörnyűséges kijózanodás lesz a vége. A Homonnai könyve minden, csak nem „én”. Egy becsületes szív gyötrődése, egy fiatal szív gyöngye visszhangja sok-sokféle melódiára, kiválni törekvés mindenáron az *átlagból*, vagy veszedelmes álom lehetetlen megrögzítése. ...Minden lehet... De nem „én”, nem új, nem igaz, nem eredeti. Névtelen vágyak, naiv érzések, csinált hangulatok, jogtalan ambíciók kerestek e száz veszen formát, de nem találtak. [...] Szívből kívánom Homonnai Albertnek, akit én most nagyon-nagyon sajnálok, hogy találja meg a maga „én”-jét. Nem a tragikus, nagy „én”-jét, hanem azt, amely leszámolva magával, be tud illeszkedni a világba s ismeri a maga céljait.³⁹

Ady tehát tisztában volt az „én” problematikusságával, és a naiv vallomásos költészet tarthatatlanságával. (Ebben saját lírájában is nagy fejlődés mutatkozik: elég összevetni Az *anyám és én* című verset az 1898-as *Sirasson meg* cíművel.) Feltételezhető, hogy tudatosan próbálkozott olyan líra kialakításával, amelyik túlmutat a Homonnai Albert-féle „én”-használaton. Ennek a próbálkozásnak az egyik állomása lehet Az *anyám és én*, távolságtartóbb hangjával. De hogy ez a kísérlet nem áll egyedül az Ady-lírában, ezt próbálja, pusztán nyelvtani szempontok alapján bizonyítani a következő statisztika:

Versek a *Vér és arany* kötetből, melyek

A) Egyes szám 3. személyű igealakokkal kezdődnek, tehát egyes szám 3. személyű az alany (később gyakran átvált egyes szám első személyre):

Az anyám és én, Nóta a halott szűzről, Párisban járt az Ősz, Egy ismerős kisfiú, A hotel-szobák lakója, Közel a temetőhöz, A rég-halottak pusztáján, A platánfa álma, Az én koporsó-paripám A fekete zongora (10);

B) Általános vagy határozatlan alannal kezdődnek:

Sírni, sírni, sírni (főnévi igenév, az alany ismeretlen), *Az őszi lárma* (valaki – határozatlan alany), *Három őszi könnycsepp* (névszói állítmány, az alany ismeretlen) (3);

C) Egyes vagy többes szám első személyű alannal kezdődnek:

A percek aratója, Elillant évek szőlőhegyén, A halál rokona, Halál a síneken, A fiaim sorsa, Megcsókolom Csók-kisasszonyt, A Halál automobilján (7);

D) Többes szám 2. személyű alannal kezdődnek (általában ez megszólítás):

Az őszi lárma, A nagy álmom, A ködbe-fúlt hajók (3);

E) Ahol „ő” és „én” keveredik, tehát ugyanaz a valóságselem egyszer „én”, máskor „ő” formában van jelen: *Az anyám és én, Nóta a halott szűzről, Egy ismerős kisfiú, A hotel-szobák lakója, A rég-halottak pusztáján* (5).

Ha ebben a versben talán nem olyan föltűnő is, de nem ritka, hogy a lírai én hol mint „ő”-t, hol mint „én”-t nevezi meg ugyanazt a személyt (itt: *engem, fiút*) (lásd „E” kategória). A születés tényét egyszer saját magáról meséli el, majd még egyszer, mintha kívülről nézné, egy harmadik személyről. A kontextusból világos, hogy ugyanazt a személyt jelöli a leírás. Mi a viszonya az „én”-nek a kétféle „ő”-höz? Van-e különbség a kétféle viszonyban? A kanti alany–tárgy szembenállás nézőpontjából tekintve az én és másik kapcsolata ugyanazt a szerkezetet mutatja, mint az én saját magához való viszonya. De már például Tengelyi László fenomenológiai elemzésében különbséget tesz e két viszony között: míg az én önmagához való viszonya az önazonosság kérdését veti föl, addig az én másához való viszonya gyakran az önmagunkból való kilépés igényét támaszthatja.⁴⁰ Úgy tűnik, Ady ekkori felfogásában mind a saját magához, mind a másikkal való viszony csupán önazonosságának szempontjából volt érdekes, az önmagából kilépés igénye nem jelentkezik.

1 KOCZKÁS Sándor, *Ady Endre, a vízváltó*, Kortárs, 1997/11., 7.

2 ADY Endre, *Összes Versei*, III., sajtó alá rend. KOCZKÁS Sándor és KISPÉTER András, Bp., Akadémiai–Argumentum, 1995, 252.

3 KIRÁLY István, *Ady Endre*, I., Bp., Magvető, 1972, 489. Révai József szerint nem is igazi anya ez, hanem valami varázslatos, „valami tündér”. Lásd RÉVAI József, *Ady*, Bp., 1949, 54.

4 EISEMANN György, *A lírai én mitológiája Ady Endre költészetében* = *Uő, Ősformák jelenidőben*, h. n., Orpheusz, 1995, 135.

5 ADY Endre, *Levél*, Szabadság 1900. június 22. = *Uő, Összes prózai művei*, I. (1897.

szept.–1901. máj.); 2., átdolg. kiad., sajtó alá rend. VEZÉR Erzsébet, Bp., 1990, (a továbbiakban: *AEÖPM I.*) 292.

6 Magát a *poète maudit* szót Verlaine használja először *Les poètes maudits* című tanulmányában. Hat irodalmi tanulmányról van szó, melyek közül az első három 1883/84-ben jelent meg és Tristan Corbiere-t, Arthur Rimbaud-t és Stéphane Mallarmét mutatta be. 1885 és 1887 között további tanulmányai jelentek meg, Marceline Desbordes-Valmore-ról, Villiers de L'Isle-Adam-ról és saját magáról. Maga a cím vált irodalomtörténetileg fontos fogalomká, a Baudelaire-rel induló új költőnemzedék elnevezésévé. Verlaine

említett tanulmányaiban a meg-nem-értettségéről panaszkodott, és a fent említett költőket incompris-nak nevezte. A meg-nem-értettség természetesen a közönség hibájából következik (vö. *Dictionnaire de la littérature française et francophone*. Sous la direction de Jacques Demougin. Paris: Références Larousse, 1987, tome 3., 1102. vagy *Kindlers Literatur Lexikon*, München, Deutscher Taschenbuch GmbH, 7605.)

7 Théophile GAUTIER, *Charles Baudelaire* = Charles BAUDELAIRE, *A romlás virágai*, Bp., Révai, 1944, 17.

8 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szerepjátás és költészet* = Uő, „Minta a szőnyegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., 1995, 69.

9 ADY Endre, *Dies doloris*, Debrecen, 1898. dec. 24. = AEÖPM I.₂ 57. – Egy másik példa: Ady egyik korai cikkében így ír Reviczkyről: „Ő jut eszembe, kinél senkisé érezte jobban az élet átkát, ki az igazságot dőrék módjára nem kereste az emberekben, csak saját szívében. [...] Tudom, hogy érzi, éppen úgy, mint én azt a tehetetlen fájdalmat, hogy olyan világban élünk, mely nem a mi szívünknek való.” (*Nyári estén*, Szilágy, 1898. júl. 24. = AEÖPM I.₂ 23–24.)

10 Vö. PÜSPÖKI Péter, „Nekem egyszer sem volt választásom.” *Kiválasztottságtudat Nietzsche, Komjáthy és Ady életművében*. Határ, 1992, 2. sz., 49–70.

11 ADY Endre, *A kitüntetés*, Szabadság, 1900. június 2. = AEÖPM I.₂ 283.

12 Vö. a következő Ady-cikk részletével: „a hozzám hasonló emberek nem illenek ebbe a világba és a végzet azt mérte rájuk, hogy agyrémekért küzdjenek és haljanak meg. [...] Keressük a szabadulást, keressük a feledést. Mámor, mámor kell minden áron. Bor vagy csók adja: mindegy. Ránk borul a köd.” (*Kíváncsi*, Debreceni Hírlap, 1899. jan. 18. = AEÖPM I.₂ 671.) A világ néha konkretizálódik, Magyarország formájában: „Mindazonáltal megverte az Isten, aki még vagy háromszáz esztendőn belül úgy teremődik a magyar földre, hogy megírja vagy kimondja a maga igazait!...” (*Egy ravatalnál*, Nagyvárad Napló, 1902. márc. 21. = *Ady Endre összes prózai művei* III. (1902. márc.–dec.), sajtó alá rend. KOCZKÁS Sándor és VEZÉR Erzsébet, Bp., 1964. (a továbbiakban: AEÖPM III.) 26.

13 A közönséggel szembeni elégedetlenség, a közönség ízlésével való szembenállás, sőt annak lenézése, a megnemértettség hangsúlyozása gyakori a romantikus művészek felfogásában is. Vö. például Raymond WILLIAMS, *A romantikus művész*, Helikon, 2000/1–2., 59–75.

14 ADY Endre, *A dada*. Nagyvárad Napló, 1902. márc. 4. = AEÖPM III. 11.

15 ADY Endre, *Válasz Tóth Bélának*. Budapesti Napló, 1907. márc. 2. = *Ady Endre összes prózai művei* VIII. (1906. jún.–1907. szept.), sajtó alá rend. VEZÉR Erzsébet, Bp., 1968, 180.

16 EISEMANN György, *i. m.*, 128.

17 KENYERES Zoltán, *Ady Endre*, Bp., Korona, 1998, 32. Vagy Uő, *A miagunk szerelme* című kötetről: „Differenciálódott a lélekbeszéd, mely eleinte az érzékelést és az érzékelés tudatát egyetlen aktusként próbálta kifejezni: ez azonban mégsem vezetett a tudatlírával való olyasfajta kísérletezéshez, mint amilyennel Babits próbálkozott. A legfőbb különbség az volt kettőjük között, hogy Ady nem kiszabadulni igyekezett az »én«-ből, nem fölé emelkedni próbált, hanem benne maradni, elmerülni benne, és a tárgyiasabb hangolású, analitikusabb, reflexívebb kifejezés mellett is fenntartotta a versszubjektum cselekvő sokféleségét.” KENYERES Zoltán, *i. m.*, 66.

18 EISEMANN György, *i. m.*, 130–131.

19 GÖRÖMBEI András, *A gondolkodó Ady = Tanulmányok Ady Endréről*, Bp., Anonymus, 1999, 53. Koczás Sándor hasonlóan vélekedik: „Találón érvényes mindkettejük [Babits és Ady – R. K.] poétikai eljárásának megnevezésére a »tudatlíra« terminus.” KOCZKÁS Sándor, *Ady poétikai kezdeményezései szövegközelből = Feltáratlan értékek a magyar irodalomban*, szerk. SZABÓ B. István, Szombathely, Rotunda, 1994, 221.

20 RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, Bp., Szépirodalmi, 1981.

21 Uő., 58.

22 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy ég alatt*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 362.

23 RÁBA György, *i. m.*, 69.

24 BALLA Kálmán, „...a percnnyi lét is forma már” (*Vázlat Babits rejtett ars poeticájáról*) = *Irodalomtörténeti és művelődéstörténeti tanul-*

mányok, szerk. KÓSA László–SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 1985, 40–46.

25 „Az életet annak lezártága, befejezettségre ítélt volta, ezáltal valamennyi mozzanatának kilátástalansága miatt tagadja, és együttal – igaz, abszurd módon – föl is oldja a lezártágot. Konkrétan: a vers tengelyében, középen szereplő, gyermekkort idéző, de életfogytiglani értelmű bezártságot síron túli, a nap motívumával jelzett reménnyel tagadja a sírfelirat. Más szóval: időn és téren, de az életen is kívül álló szellemi létre, egyénfölötti értelemre utal.” BALLA Kálmán, *i. m.*, 42.

26 Vö. KOVALOVSKY Miklós, *Emlékezések Ady Endréről*, I., Bp., 1961, 70. „Bánatos, mosolygó arca szeretet, megértés, megbocsátás kifejezője. Szeme, ha Bandikáról beszél, állandóan könnyben”, *i. m.*, 107.: „Kicsiny, de dőlceg termetére még jól emlékezem gyermekkoromból, s megtört, az élettől meggyötört, mindig bánatos arcára, fénylő bogárszemére is.”, *i. m.*, 247.

27 ADY Endre, *Összes versei*, II., Bp., Akadémiai, 1988, 325–329.

28 ADY Endre, *Idegen költők*, Budapesti Napló, 1906. ápr. 1. = *Ady Endre összes prózai művei VII.* (1905. okt.–1906. jún. 14.), sajtó alá rend. KISPÉTER András és VARGA József, Bp., 1968, 183–84.

29 ADY Endre, *Vérszi Margitnak* [1906. Bp. márc. 27.] = *Ady Endre levelei I.*, Bp., 1983, 205.

30 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „én” utópiája és létesülése. Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában* = *Tanulmányok Ady Endréről*, Bp., Anonymus, 1999, 13.

31 Vö. „Az Anyám nevére eszerint babitsi objektivitással komponált életösszegző vers”, BALLA Kálmán, *i. m.*, 41., ill. RÁBA György, *i. m.*, 69.

32 Például HORVÁTH János, *Ady s legújabb magyar líra*, Bp., 1910, 22–23. VARGA József, *A magyar irodalom története 1905–1909-ig*, Bp., 1965, 141.

33 KIRÁLY István, *i. m.*, 489.

34 VECSEY Zoltán, *Tágasság és határ. A szubjektív perspektíva*, Pro Philosophia füzetek, 2000, 23. sz. 98.

35 Vö. BUDA Béla, *A szerep fogalma a szociálpszichológiában* = *Szociálpszichológia szöveggyűjtemény*, Bp., Osiris, 1997, 126. CARNER-SCHREIER, *Személyiségpszichológia*. Bp., Osiris, 1998, 418.

36 Vö. Jürgen HABERMAS, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt, 1981, I., 527.

37 Manfred FRANK, *Szubjektivitás és interszubjektivitás*, Magyar Filozófiai Szemle, 1998, 43. évf. 4–5–6. sz., 433. *Subjektivität und Intersubjektivität* = *Uő, Selbstbewußtsein und Selbsterkenntnis*. Stuttgart, 1991, 410–477.

38 BEDNANICS Gábor, „Nem vagyok, aki vagyok”. *A szubjektum megképződése és az önazonosság Ady Endre költészetében* = *Tanulmányok Ady Endréről*, Bp., Anonymus, 1999, 87.

39 ADY Endre, *Egy verskötettről*, Szabadság, 1901. január 19. = *AEÖPM I.*, 426–427.

40 TENGELYI László, *Élettörténet és sorseselemény*, Bp., Atlantisz, 1998, 47.

Trivialitás és megtisztulásvágy, avagy „a »pusztulás« mint végső megalkotódás”¹

(Petri György: *Hogy elérjek a napsütötte sávig*)

Szokványos nyári éjszakának indult.
Sétáltam kocsmáról kocsmára.
Talán éppen a Nylonban ittam,
A HÉV-végállomás mellett, a Margit hídnál
(vagy azt akkor már lebontották?). Nem tudom,
lehet, hogy a Boráros téren.
Ezek a séták mindig
reggelig vagy épp két napig tartottak,
és akárhová vezettek.
Mindenesetre, valahol ültem, ittam.
(Akkor még akármit – kóstolódo ifúság.)
Még nem olvastam a kocsmákban,
nem, nem, még nem temetkeztem
könyvbe-újságba, nem fixíroztam az asztal lapját.
Még nem idegesítettem fel, ha szóltak hozzám.

„Fizetsz valamit?” kérdezte egy dohánykarcos
női hang a hátam mögül. Fiatal hang volt.
„Kérjél” – mondtam felé fordulva. Ötven
körüli nő állt részút mögöttem. Letapadt,
koszmós világosbarna haj;
beroskadt íny, cserepes ajkak, vérágas
kötőhártya, aquamarin* szemek,
megsárgult, fehér műszálas pulóver,
barna nadrág, szemétben talált fehér strandcipő.
Kevertet kért és sört, pikolót. Ízlését nem vitattam.
„Eljövök egy huszasért” – mondta. Ezen
meglepődtem.
Az ár – árnak – képtelenül alacsony volt (már
akkor is).
Ismertem a Rákóczi téri kurzust. Húsz forint az
nem ár.

* Hülyeség. Aquamarin szemed neked van. A nő-
nek? Mit tudom én. Csak akarok valamit ajándékozni
annak a szerencsétlen párának, mondjuk a szemed szí-
nét, meg egy ritka szót, hogy ne legyen olyan undorító-
an elesett, magam pedig legyek valamivel megérthe-
tőbb.

Másrészt a nő nem állta volna meg a helyét
a Rákóczi téren, sőt semmilyen téren.
Az lett volna logikus, hogy ha akar valamit, ő
fizet.

De sokkal többet. Márpedig akart. „Gyere,
akarom” – mondta –, „nagyon szeretnék.”
Soha nőt nőiességében megbántani nem tudtam
(hacsak nem kifejezetten ez volt a célom).
No de hogy... Mentem; úgy éreztem: muszáj.
Hiszen úzótt voltam és zavaros,
mint a fölhevart iszap akkoriban, és
csak ezekben az „Eszpresszókban”, „Büfékben”
érezhettem némi álfölényt
a nélkülözés és hajléktalanság valódi
nyomorultjai között.
Sokáig vonszolt egy hosszú utcán, hozzám bűjt.
Ez kínos volt, de szerves része a törlesztésnek.

Átöleltem,
egy pincében kötöttünk ki, nagyon sok lépcsőt
mehettünk lefelé valami nem tudni honnan
derengésfélében.
Az ágy. Befilcesedett vatelindarabokból
összekotort alom.
Nem vetkőzött, csak megoldotta, lejjebb tolt
magáról a nadrágját.
„Így szoktam meg, ha bokr alatt dugok”
– mondta közvetlenül. Nem volt ellenemre,
magam is csak a legszükségesebb mértékben,
meg a zakómat dobtam le – inkább legyen
koszos, mint gyűrött.

„Csókolj meg.” Hát igen, ez elkerülhetetlen.
Avas szájszaga volt, ajka pikkelyes, nyelve,
szájpadrása száraz, mintha egy üres
szardíniásdobozban
kotorászna a nyelvem – mindjárt fölvrzi az
éles perem.

Rettegtem, hogy menten a szájába hanyok,
ettől viszont röhöghetnékem támadt,

ömlöttek durva bőrére a könnyeim, amíg
ura lettem a perisztaltikának. A lába köze
szűk, száraz. Alig tágul alig se nedvesedik.
„Várjál” – mondta, és belevájt ujjaival
egy megkezdett margarimba, magába masszírozta,
aztán még egy adagot.
„ENNI is fog még ebből?”
„Meg tudom mosni valahol magam?” –
kérdeztem később.
Egy csőcsönkra mutatott. A víz kilövellt, merő
lucskok lett a nadrágom, mintha behugyoztam
volna.
„Ez is hozzátartozik” – mormoltam. Egy
ötvenesem
volt még. A fejét rázta: „Mondtam, hogy egy
huszas, és ez nem az ára. Én akartam, a huszas
meg egyszerűen kell.” „Akkor adj vissza” –
mondtam –,

„értsd meg, nincs huszasom.” „Hülye vagy”
– mondta – „ha vissza tudnék adni ötvenből,
nem kéne a huszasod” mondta logikusan.
És a következő pillanatban elaludt nyitott szájjal.
Vállat vontam („ha ilyen büszke vagy”),
zsebre gyűrtem az ötvenest, megtaláltam a
zakóm,
és botorkáltam fel a lépcsőn.
Hogy elérjek a napsütötte sávig,
hol drapp ruhám, fehér ingem világít,
csorba lépcsőkön föl a tisztaságig,
oda, hol szél zúg, fehér tajték sistereg,
komoran feloldoz, közömbösen fenyeget,
émelygés lépcsői, fogyni nem akaró mínusz-
emeletek,
nyári hajnal, kilencszázhatvanegy.

A költemény első olvasásra meglehetősen nagy valószínűséggel vált ki ellenérzéseket, sőt bizonyos részei undort befogadójából, hiszen „...a vers alapvető esztétikai minősége, lírai hatásának kulcsa az alantasság, ez pedig Petri (alantas elemekkel egyébként is bőven megtűzdelt) élménylírájában is egyedülálló. Első olvasásra úgy rémlik, mintha a versben egyéb esztétikai minőség nem is volna jelen.”² Miként Keresztury Tibor, Petri monográfiusa írta, utalva egyúttal az alkotás remekmű voltára: „E nyolcvanöt soros mű az alantas esztétikai minőségének abszolutizálásával alighanem egyedülálló állomás az újabb magyar líra történetében – páratlanul kihívó radikalizmussal lép túl ugyanis a közízlés diktálta normák keretein.”³ Bizonyára olyanok is akadnak, akik szerint ez nem líra, s a költészet, tágabb értelemben a művészet megcsúfolása egy ilyesfajta szöveget műalkotásnak nevezni. Jelen értelmezéskísérlet – a mű interpretációjának nyilvánvaló célján túlmenően – éppen arra kíván rámutatni, hogy még egy ilyesfajta szöveg is jelentős esztétikai értékkel bírhat, „s hogy ami ily módon létrejött, az valóban költészet, méghozzá a maga nemében hibátlan költészet”.⁴ A trágár, obszcén kifejezések, és a szituáció közönségesként ható bemutatása egyaránt jelentős szemantikumképző, s egyúttal ön- és létértelmező, az individuum léthelyzetét igen pontosan kifejezésre juttató funkcióval bír.⁵ Azaz a vulgáris lexika és helyzetbemutatás nem önmagáért van, a cél nem egyszerűen a megbotránkoztatás, vagy akár valamiféle vélt vagy valós tabuk ledöntésére tett provokatív kísérlet (persze, Petrit ismerve, némileg talán az is), hanem mindez úgy konstruálódik bele/meg a versbe/n, hogy az egyszerre mutat rá a lét leszorítottságára, valamint az én önkínzó attitűdjére, de e kín által egy nem szakralizált értelemben vett megváltás-/megváltódásigényre, a megtisztulás iránti vágyra is. Az eddigiek összegzéseként, s a talán nem véletlenül idegen-

kedő befogadók számára figyelmeztetésként akár Arisztotelészt is idézhethetnénk, aki szerint „vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai”,⁶ s ehhez a következőket fűzi hozzá Lukács György: „...egy tárgy okozta művészi örömnél a receptivitásban történő gyönyörteli átélésének semmi köze sincs ahhoz, hogy vajon konkrét megvalósulását [...] az életben mint realitást örömmel fogadnánk-e. Az esztétikai képződménynek és hatásának lényegét éppen az adja, hogy az ember a művészi ábrázolásban ellenállás nélkül, sőt lelkesülten fogadja magába mindazt, amit az életben elutasít, amitől menekül, undorodik vagy fél.”⁷ Más megközelítésben: a művészet egyik gyakori alapképlete jelenik itt meg – ad absurdum: a mocsokban, a szennyben való megmártózás, a tisztátalanságba való öngyötrő alászállás esetleg megnyithatja a kaput egy teljesebb, értéktelítettebb, emberibb lét felé.

A mű címe – amely egy hiányos mondatnak is tekinthető (legelsősorban az „azért” utalószó érthető, gondolható az elejére) – már metaforikusán tartalmazza az imént említett teljesebb, pozitívabb értékképzetű létet, illetve a felé való haladás *vágyát*, a „napsütötte sáv” szintagmában. A vágyakozást a mondat célhatározói értelme mutatja (azért, hogy), valamint az egyes szám első személyű önfelszólítás. E grammatikailag, s részben szemantikailag nyilvánvalóan hiányos mondat pedig azonnal implicit módon jelzi a lírai én hiányérzetét, létének értékhiányos voltát. Emellett a hiányt nyilvánvalóan sugározza az olvasó felé a szintaktika, hiszen hiányzik az utalószó, illetve a főmondat. (Mi legyen, mi történjék, miért fontos – s még több kérdés is feltehető lenne a ki nem mondott főmondatra vonatkozóan – „hogy elérjek a napsütötte sávig”?) A „napsütötte sáv” metafora kettősséget foglal magába. A szintagma első szava értéktelítettséget fejez ki, míg a „sáv” egy szűk, lehátárolt, keskeny területre (ráadásul hidegséget, ürességet fejez ki, kissé tárgyyszerű a „napsütötte” szó vitalitást is magába rejtő jellegéhez képest), s közvetetten jelzi a vágyakozó én mélységes hiányérzetét, létének leszorítottságát; hisz *legalább egy kevéskét* szeretne elérni, egy „sávig” szeretne eljutni (s itt kiemelhető az -ig toldalék, azaz hogy nem *oda*, hanem *addig* óhajt elérni a versbeli én, ezzel is minimalizálva a célt, de tovább növelve a hiányba taszítottság érzetét), kapni valamennyit a napsütésből. (A cím egyébként a mű zárórészének egy tagmondatában fog újra előbukkanni, ott történik majd pontosabb, teljesebb értelmezése.)

A költemény nyitómondata megadja egyrészt a mű egészének alaphangját, jellegzetes hangnemét, melynek lényege az egyszerűség, az epizáló, elbeszélő, már-már narrátori hangütés, a leíró-bemutató hangfekvés és dikció. A mondat egyszerű megállapítás, mely egy mindennapi szituáció (legalábbis a beszélő számára), illetve történelem ígéretét hordozza (mutatja ezt a „szokványos” jelző). Ám a mondat mellékértelme emellett egyfajta figyelemfelkeltés, s ez egy ellentétet is magába rejt: *olyannak* indult, szokványosnak –

de nem az lett. Az „éjszaka” szó pedig a sötétség felé haladást, az abba való alámerülést előlegzi. Ez önmagában negatív is lehetne (a sötétség mint a negativitás, sőt a halál gyakori toposza), ám a „szokványos” melléknév, valamint a textus egész prózaisága eltünteti e vélt mellékjelentést. A második mondat, ha lehet, még egyszerűbb, mint az első. A figura etymologica („kocsmáról kocsmára”) a „szokványosságot”, a szituáció gyakoriságát jelzi, s az egész fokozza az epizáló hangnemet. A következő mondatban folytatódik, s ezáltal erőteljesebbé, hangsúlyosabbá válik a hangfekvés, a versbeszéd eddigi jellege, míg az előttünk álló személyiség pedig úgy tűnik, a társadalom peremén élő lecsúszott figura, egy különösebb cél nélküli (hacsak a kocsmá és az ivás nem az), némelyest vegetatív lét megtestesítője (lásd az „*akárhová*” dőlt betűvel szedett helyhatározót), aki hangsúlyozottan lefelé stilizálva jeleníti meg önmagát. Ezen első „versszak” mélyszerkezeti jelentésvilágában a bizonyosság és a bizonytalanság együttes jelenlétét figyelhetjük meg. Egyrészt látszólag aggályosan pontosító megnevezések („Nylonban”; „HÉV-végállomás mellett”; „Margit hídnál”; „Boráros téren”; „mindig reggelig”), másrészt bizonytalanságra utaló megjegyzések („talán éppen”; „vagy azt akkor már lebontották?”; „nem tudom”; „vagy épp két napig”; „*akárhová* vezettek”; „valahol”) keverednek egymással. A tér- és idődimenzió ezen ambivalenciája egyszerre fakad a személyiség emlékező, megidéző, múltba tekintő attitűdjéből, a jelen és a múlt tudatbeli váltakozásából (keverednek fejében a bizonyos és bizonytalan elemek), valamint az élőbeszédszerűséghez közelítő, kötetlen előadásmódból (lásd fentebb: epizáló, elmesélő-elbeszélő, szándékoltan a mindennapiságon nyugvó hangnem, dikció), melyben természetes módon jut szerephez a töredékesség (rövid, tömör, ténymegállapító egyszerű mondatok) és a közbevetés. Egyúttal pedig az is nyilvánvalóvá válik, hogy ami előttünk zajlik, az emlékezés, egy esemény(sor) felidézése – vagyis *a vers kettős idősíkból mozog már itt is: a megidézés jelenében és a megidézett múltban.* Nem véletlenül jegyzi meg Kulcsár Szabó Ernő Petri lírájáról szólva, hogy nem egy vers „[betudható] olyan belső öndialógusnak, amelyik Petri lírájában mindig egy jól kivehető jelenbeli beszélő és annak korábbi szerepei között zajlik le. Vagyis olyan én-változatok között, amelyeknek az osztottsága nem szinkrón-nyelvi indokoltságú, hanem »hosszmenti«, időbeli okai vannak. Az egykor vitt szerep énje az, akitől a vers aktuális alanya rendre épp azáltal »különbözik el«, hogy érvénytelennek, már nem vállalhatóknak ítéli a korábbi én tematizált szerepeit.”⁸ (Azt fűzném ehhez hozzá, hogy majd a mű legvége – némileg, részlegesen – cáfolja is a fentebbi idézetbe foglaltakat – de erről lásd ott.) Igen pregnánsan igazolódik a szerző e megjegyzése a „strófa” második részében sűrűsödő kifejezések révén: „akkor [...] még nem”. E többször is szereplő „még nem” egyúttal a személyiséget eltávolítja jelenbeli énjétől. Hol kissé nosztalgikusan, hol pedig ironikusan mutatja be részben korábbi, részben mostani önmagát. Az-

az mind múltbeli, mind jelenbeli egyéniségének vannak olyan jegyei, melyek egy része értékes, más része értéktelen (ezért is csak részlegesen igaz e versre az imént idézett megállapítás-töredék). A distanciateremtésből fakadóan mindenesetre mostani énje higgadtabb, okosabb, lényeglátóbb, ám ugyanakkor keserűbb, kiábrándultabb is; a hajdanvolt, illúziókkal teli, ártatlan személységre (és időkre) egyszerre tekint némileg ellágyuló nosztalgiával, más aspektusból pedig iróniával. Mindez annak is köszönhető, hogy „a dia-logikus ön-kettőzés egy versen belül többnyire kontrollált marad; a nyelvi játékok ellenére mindig kivethető, mely alanyi pozíciók között zajlik le a beszéd interakciója”.⁹ (E nyilvánvaló, s később is igen markánsan megfigyelhető distanciateremtés következtében kevésbé tudok egyetérteni Márton László azon megjegyzésével, hogy „a költő meg sem próbálja distanciálni magát az alantasságtól, ellenkezőleg, fürdik benne”.¹⁰) S nagyjából a fentebbi kettősség jellemzi a lírai alany viszonyát a mához is: többet tud, rálátása van múltjára és jelenére, sőt képes önmagára és a jelenre egyaránt távolságtartással tekinteni (régén, a versbeni történéssor „előtt”-jében e képessége valószínűsíthetően hiányzott), ám ezzel egyáltalán nem bizonyos, hogy közelebb került saját lényéhez, létezéséhez, illetve ezek lényegiségéhez. S még egy fontos különbség a múlt és jelen között: a régebbi időkben kevésbé volt meghatározó személyiségjegye a magány. Jelenbeli keserűsége és kiábrándultsága részben talán ebből is eredeztethető, ahogyan erre a kétértelmű strófazáró mondat is utal: „Még nem idegesített fel, ha szóltak hozzám”. Ennek az idegességnek pedig egyszerre lehet oka a magány, és e magány megzavarása (akárcsak – általánosabban – a múlt és jelen nyilvánvaló ellentétessége).

Az eddigi rész egyszerre volt egy szituáció bemutatásának indítása (lásd első sor), és egy erőteljesen lefelé stilizáló, „alulretorizált és alulstilizált”,¹¹ saját magát kegyetlen őszinteséggel prezentáló önbemutató. A folytatásban – a lírában eléggé szokatlan módon, de a már eddig is megfigyelhető epikus jelleget tovább erősítve – párbeszéd szövődik a verstestbe. A cselekmény egy kocsmába vezet (lásd korábban: „Sétáltam kocsmáról kocsmára.”). (A kocsmát mint különleges szerepet betöltő helyszínt, az igazi, az értelmes lét, s egyúttal a versbeni én egyedül érvényes létértelmezésének némileg ihlető színtere más Petri-versekben is fel-felbukkan, például a *Radnóti Sándornak* címűben.¹²) Itt egy nő szólítja le/meg a versbeni beszélőt, a helyszínt és a szituációnak megfelelően durván és egyúttal felkínálkozóan. A hang nem sokat árul el a személyről, sőt kissé félrevezető („Fiatal hang volt.”). A nő külseje alapján egyértelműen rendkívül taszító, s ezt az érzést a naturalisztikus leírás csak hatványozza. (E végletes rútságnak [s e rútság bemutatása hogyanjának] funkciója igazán majd később válik láthatóvá.) Az egyetlen pozitív vonás az „aquamarin szem”, amit azonban – ismét csak a prózából ismert módon, egy megcsillagozott lábjegyzetben – vissza is von a *narrátorhoz is hasonlatossá váló lírai én*. Az aquamarin zöldes vagy kékes színű változata a

berill nevezetű drágakőnek, azaz fokozottan értéktelített megnevezése egy szem színének. Ez az egyetlen pozitív jegy ellenpontozza a nő taszítóan undorító voltát, s egyúttal a beszélő- emlékező szánalmát is kifejezésre juttatja („Csak akarok valamit ajándékozni annak a szerencsétlen párának... hogy ne legyen olyan undorítóan elesett,...”). Ennek kapcsán jogosan jegyzi meg Szigeti Csaba: „Amikor a szerző lábjegyzetet fűz »a betű-enjambement újdondok módszeréhez«, nem pusztán egy tűnékeny divattal szemben foglalt állást, hanem a (meleg, emberi) hang mellett, a betű ellenében... a lábjegyzetként elhelyezett toldalék meggyőzhet a méltóság és a tapintat keverékének a létéről.”¹³ Emellett a rút valóságot is képes (legalábbis időlegesen és részlegesen) enyhíteni ezzel. Kiemelendő a lábjegyzet záró sora („...magam pedig legyenek valamivel megérthetőbb”), mert ez az első jelentkezése egy, az alkotásban később felerősödő tendenciának: a versbeni én számára e találkozás és történéssor reveláló erővel bír, s jelzi: meg kell érteni őt, az olvasónak meg kell(ene) látnia, mi volt a mozgatórugója annak, hogy ő, a beszélő úgy és azt cselekedte, amit. A nő jellemzésében sajátos vonás, hogy múltbeli és jelenbeli állapota helyeződik közvetetten szembe egymással (haj, pulóver, strandcipő). A valamikori (viszonylagos) értékek és a mostani értéktelenség közötti kiáltó disszonancia még erőteljesebbé teszi a negatív vonásokat, az undor érzetét. (Egyébként a jellemzés a hagyományos, „klasszikus” haladás, „sorrend” szerint történik: fentről fokozatosan haladva lefelé.) A lábjegyzetszerű hozzáfűzésnek – az eddig elmondottakon túlmenően – további lényegi jelentései vannak. Ezzel a versbeni alany – narrátorféle alakként szerepeltetve magát – még erőteljesebben eltávolítja magát (s közvetetten a befogadót is) a megidézett történéstől, de implicit módon fel is hívja rá a figyelmet. Azzal, hogy mintegy „kiszól” a versből, hajdani és mostani énje még hangsúlyozottabban válik szét. Ráadásul ezzel a „fogással” a megidéző szerepe mellé az értelmezőét, a magyarázóét is magára veszi (ahogy ez részben már korábban is megfigyelhető volt). Ennek kapcsán érdemes felidézni Tamás Attila egy régebbi, Petri első kötetének (*Magyarázatok M. számára*, 1971) megjelenésekor keletkezett kritikáját, melyben találóan jegyzi meg lírikusunk egyik specifikumaként, hogy Petri „önnön gondolataival is vitázik”¹⁴, vagyis elég korán felbukkan az *önmegkettőzés* mint poétikai eljárás, illetve mint az önértelmezés módoszata. Részben ennek is köszönhető a Petri-líra azon markáns jellegzetessége, hogy gyakoriak az ironikus hangváltások, párhuzamosan a(z) (ön)reflexivitással.¹⁵ Emellett e „betoldásban” valakihez szól a versbeni én, valószínűsíthetően kedveséhez („Aquamarin szemed neked van.”), ezzel személyesebbé, közvetlenebbé válik a szituáció éppúgy, mint a megidezés aktusa is (s ez az érzés persze – közvetetten – áttevődik a befogadóra is). A költői beszéd (mely eddig sem volt a megszokott lírai) „megakasztása”, az epizálás révén a versbeni személyiség pozíciói erőteljesen megrendülnek, illetve transzformáción mennek keresztül. A hagyományos centrumszerep, a

kivételes képességű és jelentőségű versbeni alany átalakul, pontosabban leértékelődik; az én helyzete, világlátása megrendül, de korábbi központi szerepe – ha igencsak devalváltan is – megmarad. Ez Petri lírájának specifikuma volt már a korábbiakban is, nem véletlenül jegyzi meg jogosan Fodor Géza, hogy a művek centrumában a „kikezdett, de nem szétesett személyiség”¹⁶ áll; vagy ugyanerről még pontosabban Dérczy Péter: „A Petri-versnek tehát egészen különleges személyiségi-magatartásbéli struktúrája van: a mű nem úgy fejez ki egy széthulló világot, hogy közben megtartja szervező, összefogó középpontként a lírai én-t, hiszen ez egy koherens, kikezdzhetetlen lírai személyiséget feltételezne; tehát nem egyszerűen a kívülre mutató gesztusa a vers. A lírai hős ugyanúgy darabokban hever, mint az őt körülvevő valóság.”¹⁷ Ugyanakkor azt is tudjuk, hogy ez csak egy része annak, amiről Szilágyi Ákos a következőket írta még 1981-ben: „Petri lírájában [...] radikális szemléleti változás megy végbe, amely a költői forma minden szintjén új poétikaként (kiem. az eredetiben) realizálódik, hála Petri páratlan formatudásának és művészi következetességének.”¹⁸ Mindez természetesen párhuzamos a magyar lírában a hetvenes években végbemenő részben hasonló változásokkal, például a tradicionális váteszszerep lefokozódásával, esetleg teljes eltűnésével, az énnel a versből történő részleges, esetenként teljes „kiktatásával”, „kiemelésével” (Tandori Dezső; az ún. arctalan nemzedék; *Ver/s/ziók* kötet).

A nő kocsmai rendelése sem árult el különösebb ízlést („Kevertet kért, és sört, pikolót.”), ám a felidéző én számára ez már egyáltalán nem volt meglepő, a látvány alapján nagyjából ezt várhatta. Mondata („Ízlését nem vitattam.”) implicit módon egyszerre szenvtelen, narrátori hangon konstatáló, ugyanakkor kissé gúnyos, ironikus hatású is. Nem másnak lehetünk itt egyébként tanúi, mint az akár a realista regénypoétikából is jól ismert jellemzési eljárásnak: az iménti külső jellemzés, az ún. portré után a megjelenített személyiség bensőjének, habitusának felmutatása következik. (Ezzel, valamint a korábban említett fokozatos lefelé haladással a külső jellemzést illetően, ismét csak egyfajta hagyományos narrátori pozícióra, illetve szerepre alludál, játszik rá a versbeni én.) A nő rákövetkező felajánlkozása („»Eljövök egy huszasért«”) igen durván hangzik, ám megjelenése és ízlése alapján nem különösebben mondható meglepőnek. E nyelvezet (mely végigvonul a versen) nagy valószínűséggel vált ki megdöbbenést, esetleg erős ellenérzéseket, sőt viszolygást a befogadók többségéből. A költemény egyik rendkívül lényegi hatáseleme azonban épp ezekben a kifejezésekben, a profán diskurzusban keresendő, annál is inkább, mert (ahogyan erről majd részletesebben lesz szó) szervesen épülnek be a mű ehhez képest jóval elvontabb, axiológiai vonásokat is magába rejtő jelentésvilágába. A szövegbe beszúrt „– mondtam”, „– mondta” újra csak epizáló (és profanizáló) elemek, s itt most a szóhasználat durvasága miatt kissé a beszélő/megidéző és a befogadó közötti távolság-

teremtésnek is eszközei. Ráadásul e „köznyelvi diszkurzus elemeiből építkező vers... valamely nehezen körülírható változata a kvázi-köznapi *beszámoló*nak”¹⁹ (kiem. az eredetiben), melyben keveredik a költőietlen versnyelv, és a lefokozott, negatív szépségeszmény.²⁰ Az egyébként is transzgresszív szituáció (Foucault) lassanként mind közönségesebbé válik, egyrészt a kifejezések folyamatos durvulása, másrészt a nő további erőteljes lefokozása miatt. (Kissé hivataloskodónak, finomkodó hatásúnak tűnik, ám épp emiatt jól ellenpontoz a „kurzus” kifejezés.) Ez a nő még a jól ismert Rákóczi téren sem „állta volna meg a helyét”. A versbeni én ezzel – legalábbis *itt és látszólag* – fölébe nő, pontosabban túlzottan (mondhatni gyanúsan) fölébe helyezi magát az asszonynak. Ennek okát néhány sorral lejjebb tudjuk meg, mely sorok meghatározó jelentőségűek helyzetét, pozícióját illetően („Hiszen úzött voltam és zavaros...”). A nő mondatai mögött egyszerre érezhetjük a póre nemi vágyat, és a valakihez tartozni akarás, a gyötrő magány legalább időleges feloldásának, megszüntetésének vágyát. Feladja női mivoltát, tartózkodását, hogy embernek s ugyanakkor nőnek érezhesse magát, hogy egyáltalán kapcsolatot létesít(hes)sen valakivel. A versbeni személy persze maga is sok ponton mutat rokonságot a „büfék”, „eszpresszók” látogatóival, azaz rá is a marginalizáltság, a társadalom peremén élő létmód jellemző. Amiben többnek mondható, az a tartás megőrzése, s így valóban van/lehet „némi álfölénye” a „valódi nyomorultakkal” szemben. Azonban ezzel együtt is nemcsak hogy megérti őket, de vonzódik is hozzájuk, szájalmat érez irántuk, sőt valamiféle büntudat is gyötri. Igen kifejezően mutatja ezt először egy fél sor: „Mentem; úgy éreztem: muszáj.” Majd néhány sorral lejjebb: „...hozzám bűjt. / Ez kínos volt, *de szerves része a törlesztésnek.*” (Kiem.: Sz. Zs.) A fölény, és a számára is megalázó helyzet miatti ellenérzések keverednek benne, azaz együtt, hogy e világ, e nyomorultak közti lét kapcsán mindig is ambivalens érzések munkáltak benne: szeretet, együttérzés, szájalom, odahajlás, illetve undor, fölény, lenézés, esetleg valamiféle öntudatosság. Pozícióját is e kettősség jellemzi: velük is, de túl is rajtuk; benne élni e létben, de kissé a megfigyelő távolságtartásával. S ez jellegzetes attitűdje, létmódusza volt a hetvenes és nyolcvanas évek részlegesen margóra szorult, gyakran az alkohol pótszeréhez nyúló értelmiségének. Így alakult ki egyfajta sors- és létközösség köztük, és „a nélkülözés és hajléktalanság valódi nyomorultjai között”. Az egyik fél esetében a kilátástalannak érzett/gondolt szellemi lét, a nyomasztó, alig-alig elviselhető, lényegi változásokkal még csak nem is kecsegtető, végeérhetetlennek tűnő ideológiai-politikai közeg, a másik oldalon az éppen csak a mindennapi vegetáláshoz elegendő, a lassanként mindinkább ellehetetlenülő anyagi lét sodorta egymás mellé ezeket a sokszor jobb sorsra érdemes egzisztenciákat. S az előbbieket természetesen egyszerre érezték/érezhették többnek is, kevesebbnek is magukat a másik csoport alakjainál. Innen az az ambivalens életérzés, amit pregnánsan mutat a versbeni én

figurája, legelsősorban az igen jól kiválasztott és realizált pozíciójának köszönhetően, melyben az azonosulás és távolságtartás kettőssége éppúgy determináló erejű, akárcsak a lírai és az epikai-narrátori személyiségjegyek keveredése. Ez az én benne van a verscentrumban, de lefokozottan, erősen lefelé stilizálva. Újraél és felidéz, átérez és elmesél, átél és értelmez, „egyszerre néz a világra és önmagára”.²¹ Magabiztossága hiányzik, fölénye csak „némi álfölény”. Mindezt pedig valóban „törleszteni” kell.

Az út – ahol az előre haladás is csak „hosszú vonzolás” – sokáig tart, s végül egy mély pincében („nagyon sok lépcsőt / mehettünk lefelé...”) ér véget. A sötétség (hisz csak valami „derengésféle” látszik) és a mélység, a lefelé irányuló mozgás gyakori, már-már archetipikus toposzai az értékhiányos, vagy afelé tendáló létnek, az értékkiüresedett létszituációnak, illetve ezzel párhuzamosan a pusztulásnak vagy valamilyen nagy megpróbáltatásnak.

A nő lakhelyéről ezen túlmenően nem tudni meg semmit, egyedüli „bútor-darabként” jellemzően csak az ágya szerepel (hisz a „látogatás” célja kizárólagosan a nemi aktus), mely ugyanolyan undorító és nyomorúságos, mint ő maga; jellemző az elállatiasodott létre utaló metafora is („Az ágy... összekotort alom.”). Az aktushoz – hogy még inkább hiányozzék belőle mindaz, ami valamelyest emberivé tenné – még a testből is csak annyi kell, ami a „legszükségesebb mérték”. A „bokor alatt dugás” durva kifejezése (ráadásul a „helyszín” eme megnevezése) újabb erőteljes fokozása a befogadó ellenérzéseinek, undorának. A hatás nyilvánvalóan taszító, s hogy a nő és férfi közt semmi különbség nincs már („magam is csak a legszükségesebb mértékben”) azt eredményezi, hogy a befogadói tudatban a versbeni én is teljességgel lefokozódik. Zakója koszosága („inkább legyen koszos, mint gyűrött.”) személyiségének beszennyezettségét fejezi ki közvetetten. Az aktus egyetlen emberi eleme a csók, ami azonban szintúgy rendkívül lefelé stilizáltan, mondhatni deformáltan, undort kiváltó módon jelenítődik meg. (Itt is van a penitenciára utaló szövegelem: „Hát igen, ez elkerülhetetlen.”) A csók pedig a nő szájának milyensége következtében kín, gyötrellem, valóban egyfajta büntetés a versbeni én számára. A naturalisztikus képek (akárcsak külseje leírásakor) rendkívül visszariasztóvá, sőt taszítóvá teszik a nőt éppúgy, mint az aktus eme előjátékát. Az asszony szinte hüllőként, vagy halként jelenítődik meg („ajka pikkelyes”), szájpadrólása szárazsága élesen sebző. Kiemelhető a „mintha egy üres szardíniásdoboz” hasonlat (a „pikkelyes ajak”, a halra való rájátszás „folytatásaként” is), melyből az „üres” távolról magára a kapcsolatot ürességére is utal, míg a jelzős szintagma jelentése egy semmire sem jó, eldobandó hulladék, akárcsak e nő, illetve e kapcsolat. (Ráadásul a szardíniásdoboz, amikor tele van, akkor is elpusztult „lények” vannak benne.) Az undor fokozódása („Rettegtem, hogy menten a szájába hányok”) után a gyötrellem és a tehetetlenség jelenik meg együttesen („ettől viszont röhöghetnékem támadt”), végül marad a pőre aktusra is utalni képes kifejezés (perisztaltika).

A szóhasználat azért is erősen lefokozó jellegű, mert az, eredeti jelentése szerint, a belek féregszerűen gyűrűző, tartalmat továbbpréselő mozgása, vagyis ezen erőteljes vegetatív jelleget magába foglaló mozgással metaforizálja a költő az aktus ritmikusságát, s emellett animálissá is tesz (lásd a féregszerűséget). (Lényeges, hogy e „perisztaltika” kifejezés utal a versbeni én feltörő hányingerére is – lásd a szó eredeti jelentését –, amelyen, ha nehezen is, de „úrrá lesz”. Az aktus és a hányinger érzésének egybejátszására vonatkozhat Marno János megjegyzése is: „Észbontó oda-vissza játszás ez az emésztő, a nemző s ismét az emésztő »csatornák« között.”²²) A két embert látszólag csupán a legsivárabb szexualitás, a póre nemi vágy kapcsolja össze. S ha a viszolyogató undort még fokozni lehet, ez történik a margarin említésekor, „felhasználásával”. Ez már a versbeni én értékrendjének is sok – világít erre rá kérdése (a lényegét a nagybetűs írásmóddal még inkább kiemelve): „»ENNI is fog még ebből?«” Az aktus után képletes megtisztulási óhajként is felfogható a kérdés: „»Meg tudom mosni valahol magamat?«” A legelemibb higiénés igények kielégítésére egy csőcsonk szolgál. Megtisztulás helyett kissé groteszk módon csupa víz lesz a nadrágja, s hasonlata pontosan jelzi (képletes és valódi) beszennyezettség-érzete további fokozódását, s ugyanezt erősíti a pejoratív szóhasználat is („mintha behugyoztam volna”). (Ugyanakkor a lexika közvetetten az imént végbement aktust is képes tudatunkba idézni [kilövellt; csőcsonk; lucskok lett a nadrágom], így kapcsolván össze az egyik beszennyeződést/beszennyezettséget a másikkal, s a kettő természetesen egymást erősíti.) A korábbi penitencia-motívum szerepel újra a férfi reakciójában: „»Ez is hozzátartozik«”. A rákövetkező rész elsődleges funkciója, hogy érzékeltesse: itt nem anyagiakról volt szó a nő, s persze nem szexuális vágyról a férfi részéről. A nő csak a nemi vágy, a férfi a már emlegetett *szánalom, illetve penitencia miatt* akarta az aktust, s valamennyire talán sodródott is az eseményekkel – ami akkori létformájára valószínűsíthetően egyébként is jellemző volt. Ez az átértékelődés, illetve transzformáció mutatja, hogy a szexuális kapcsolat mégsem a szokványosan „üzleti” jellegű. Hiszen a nő nem pénzt akart keresni („»Mondtam, hogy egy / huszas, és ez nem az ára. Én akartam, a huszas / meg egyszerűen kell.«”), csak kielégülni. (Emiatt talán kissé félrevezető lehet Marno János megállapítása a nőről: „öreg kurva”.²³) Míg a férfit pedig nyilvánvalóan nem a nemi vonzalom hajtotta a másik felé. Ezért volt olyannyira fontos *annak* részletező és naturalisztikus bemutatása, mennyire viszolyogató volt a nő, s végső soron maga az aktus is. Márpedig ha a szexuális kapcsolat ilyenformán sem szokványos jellegű, akkor nyilván sajátos a versbeni funkciója is – ahogyan ezt a költemény korábbi részei már jelezték, a zárata pedig egyértelműen mutat s igazol. Az aktus után a versbeni én otthagyja a nőt, visszatér a mélyből (a pincéből) a felszínre, ami inentől fokozatosan egyre metaforikusabb, jelképesebb értelmet nyer. Az utat az értékhiányos létből (lent) az értéktelítettebbe (fent) még ugyan nehezen

találja (ahogyan erre a „botorkáltam” jelképesen is érthető/értelmezhető kifejezése is utal), de szándéka egyértelmű. S itt, újra felbukkanva nyeri el igazán értelmét a mű címe is. A „napsütötte sáv” valóban egy *viszonylagosan*(!) értéktelített hely, ahová a vers alanya/beszélője vágyik. S itt e célhatározói mellékértelmű mondat már egyszerre interpretálható a múlt és a jövő idősíkjában, kitágítva, s ezzel általánosabb értelművé és érvényűvé téve a szemantikumot, a személyirányultságot és a temporális viszonyrendszereket egyaránt. A sötétből a világosság felé haladás (illetve az ez utáni vágy) értéktelítetttségét a környezettől erősen elütő ruhaszín is kifejezi („drapp ruhám, fehér ingem világít”). De szövegszerűen, egyértelművé téve is olvasható: „csorba lépcsőkön föl a tisztaságig,” (kiem.: Sz. Zs.). (A napsütötte sáv motívumának egy jóval korábbi előképét, variánsát olvashatjuk a *Csak egy személy* című versben a *Magyarázatok M. számára* [1971] kötetben: „Ha lehetnék Neked / csak egy személy. / Végérvényes, bár esetleges, / mint rozsdás, görbe szeg / a meleg porban. / Mint árnyékfedte lépcső tetején / egyetlen villogó él.” – Kiem.: Sz. Zs.) A szöveg a korábbiakkal rendkívül éles kontrasztot alkotva metaforizálttá, illetve szinte patetikussá válik e zárórészben. Még rímek is vannak!²⁴ E sorok már közelebb állnak a hagyományos vers-fogalomhoz. A végtelenség és a szabadság értéktelített fogalmait idézi a befogadói tudatba a szél feltételezett, hallani vélt zúgása, illetve az ezzel párhuzamos tengermotívum („fehér tajték sistereg”). E verszárlat pedig egy jóval általánosabb, bár a textus mélyrétegeiben rejtetten eddig is meglévő jelentésvilághoz vezetheti el a befogadót. Eszerint a hajdani, a megidézett én célja végig kettős volt (természetesen egyáltalán nem biztos, hogy akkor ez így megfogalmazódott benne): egyrészt mennél lejjebb alászállni a mocsok, a bűn, az undor világába, s mindezzel egyúttal ad absurdum szembenézni, másrészt *ezáltal* penitenciát gyakorolni, bűnhődni, végső soron mindennek révén közelebb kerülni az esetleges megtisztuláshoz. A versbeni én szándékoltan a poklot, a maga számára kirótt, addigi életével, életvitelével rokon, azzal szoros kapcsolatot mutató saját poklát járta meg (lásd pince, mélység, sötétség), alászállt e végletesen negatív létbe, hogy egyúttal szembenézzon azzal, hogy ez segítse a remélt megtisztuláshoz. Mint valami modern kori, a bűnt, a poklot a *saját életéből, személyiségéből kinövesztő* Dante, aki valóságosan és jelképesen is az éjből, a sötétségből indul, és a világosságba, a „nyári hajnalba” ér el.²⁵ (Keresztury Tibor is szól – igaz, csak érintőlegesen, az ötletet ki nem fejtve – a vers „infernális síkjáról”.²⁶) Természetesen jelentős különbség, hogy Dante kívülről szemlélődő emberként, jobbára büntelen valakiként járja végig a pokol halálon túli „lét”-szféráját. Nem ő akar megtisztulni, ő pusztán csak tudósít (felmutatva természetesen a korabeli, a középkor és a reneszánsz határán álló világ-, ember- és létszemlélet sajátyszerűségeit). Ezzel szemben Petri versének beszélője valamiféle bűnösség tudatában ereszkedik alá e végsőkéig marginalizálódott, már-már animális lét infernójába, hogy ha nem is megtisz-

tultan, de részben az az utáni vággyal (lásd nem sokkal az aktus utáni, már elemzett kérdését: „»Meg tudom mosni magam valahol?«”), részben a más-féle lét iránti óhajjal („Hogy elérjek...”) induljon el onnét felfelé. Így kezdeti lépései sem a paradicsom, sokkal inkább a purgatórium *felé* (lásd: napsütötte sávig) tartanak. (Ugyanezen kontextusban „a nélkülözés és hajléktalanság valódi nyomorultjai” is a pokolban – igazságosan vagy igazságtalanul, akár csak Danténál – szenvedők figuráinak feleltethetők meg közvetetten.) S ezen infernális, távolról a dantei műre is rájátszó versvilág konstituálásához a lírai ének végletesen lefelé kellett stilizálnia önmagát éppúgy, akár csak a szituációt. Ez egyszerre két síkon történt, szinte teljes egészében megfosztva a verset a líra szokványos attribútumaitól (leszámítva a verszárlatot). Egyrészt epikus elemek sokaságának alkalmazását figyelhetjük meg a dikcióban (párbeszédek; betoldások; lábjegyzet; narratív tényezők; történetelmondás, illetve -megidézés; narrátorszerű versbeni alany; „kiszólás” a költeményből; megkettőzött én [megidéző-megidézett; jelenbeli-múltbeli]; többszöri, szándékolt distanciateremtés e megkettőzött ének között; leírások; jellemzések). Szigeti Csaba így fogalmaz ennek kapcsán tanulmányában: „Petri csak a szövegek egy bizonyos típusú retorizáltságától fordul el, miközben odafordul azokhoz az eszközökhöz, melyeket a quintilianusi retorika terminológiai függelékében a következő címszavak alatt találunk: *Felesleges szőszaporítás, Bőbeszédűség, Elkalandozás a tárgytól, Felfüggesztés, Habozó kérdés*, Barthes-nál pedig így: *Periphraszisz, Elhallgató közbeszakadás, Felfüggesztés*.”²⁷ (Kiem. az eredetiben.) Másrészt a nyelvezet eltávolítása a megszokott líraitól (demetaforizálás; epikus elbeszél us elbeszélő szavak és közönséges, vulgáris lexémák és kifejezések, s természetesen ilyen maga a megjelenített veresszituáció is, a nemi aktusra, a pusztá közösülésre csupaszított emberi kapcsolat). Így tehát valóban nem önmagukért szerepelnek ezen (saját magukban nézve persze valóban undorítóan taszító) elemek a versben, hanem mindezt csak ilyen végletesen, már-már viviszekcióként lehetett megjeleníteni, az állatias-vegetatív létbe alámerülve, ily módon képezve kontrasztot a bűn és bűnhődés, a mocsok és a megtisztulás vágya között. Illetve idézhetjük Kappanyos András megállapítását is, aki szerint „a Petri György által kigondolt, eljátszott és dokumentált figura azért merül meg az élet legmélyebb bugyraiban, hogy bepiszkolódása által mi, olvasók a legeredetibb arisztotelészi értelemben megtisztulhassunk. E kathariszis legnyilvánvalóbb szimbóluma a napsütötte sáv.”²⁸ Így itt is igaz lesz Kis Pintér Imre Petri korai költészete kapcsán leírt véleménye: „e költészet [...] titka a költői eszközök és a diszharmonikus életérzés olykor már-már döbbenetes összhangja, megfelelése”.²⁹ Emellett a mű provokatív módon hágja át a nagyjából a kereszténységből táplálkozó, részben éppúgy álszent tabukat a nemiséggel kapcsolatban, mint az ún. szocialista erkölcs – hisz „kilencszázhatvanegyben” vagyunk a megidézett időt, illetve a nyolcvanas évek végén a megidézés, azaz a versírás idejét tekintve –

hasonló jellegű tilalomfáit. Hiszen valahol az álszentség is akadálya az értékelítettebb létnek. S ezért lényeges, hogy a költeményben (amint ezt már korábban érintettem) a szexuális kapcsolat abban az értelemben sem szokványos jellegű, hogy a nő célja – bármilyen is, bármiként szólítja is *le* a megidézhető személyt – nem a pénzkereset, hanem a kielégülés, s a férfit sem a nemi vágy hajtotta bele az együttlétbe. A kifordult kapcsolat és szituáció implicit módon mutatja az értékrend kifordultságát, felborult voltát.³⁰ Sajátos, hogy a végletes durvaság és közönségesség ellenére is érezhet valamiféle szálnalmat a befogadó a két „szereplő” iránt. Hisz eltorzultságukkal, úgyszólván szinte állati szintre süllyedtségükkel együtt is úgy képes a megidézhető elénk tárni mindezt, hogy érzékelhetjük: akárhogy is, de mégiscsak valahol emberi lények azok, akik előttünk vannak. Rejtetten visszacsempeszi Petri a humánum alapértékét a költemény egyébként igencsak eltorzult, deformálódott világába is. A már a prostitúcióból is kikopott nő éppúgy magányos és társra vágyik (még ha *ily* módon is), mint a szintúgy magányosan kóborló, „kocsmáról kocsmára” járó férfi. Részleges és látszólagos állatiasodott voltuk ellenére is képesek a befogadóban a tragikum érzületének megidőzésére, felkeltésére. Emiatt is talán túlzóan sommás Tarján Tamás azon megállapítása, mely szerint ami a versben megjelenik, az a „minden összhangzatot nélkülöző állatiság”.³¹ S ugyancsak némi felülvizsgálatra, illetve átgondolásra érdemes Görömbei András lírikusunk versvilágának egészére egyébként legnagyobbbrészt valóban érvényes véleménye, hogy Petri György költészetében egyetlen bizonyosság a hiány. „Világghiány, személyiséghiány, a lét egységes szemlélhetőségének a hiánya szervezi a verset.”³² Emellett felvethető egy másik aspektus felől az a kérdés is: nem a magyar lírában a XIX–XX. század fordulóján gyakran megjelenő perditá-kultusz deformálódott megjelenéséről van-e itt szó részlegesen? A nő ugyan már kikopott a prostituáltságából (ha egyáltalán az volt), de a két személy magányban történő egymásra találásának, illetve lecsúszottságának, marginális létének, a lét peremére taszítottságának motívuma már rokoníthatja a két lírát. Ráadásul a kapcsolat (persze éppen deformált, animális voltában) döbbsenti rá a lírai ént a tisztaság iránti vágyra (ami esetleg addig is megvolt benne, e történelem hatására pedig erőteljesebbé válik, sőt meg is fogalmazódik, lásd a verscím mondatát). Ez pedig vélhetően újabb távoli párhuzam a két, egyébként nyilvánvalóan jelentős különbségeket is felmutató líra között. Míg egy másik párhuzamra – igaz, nem konkrétan vizsgált versünk kapcsán – Tverdota György hívja fel a figyelmet: „Két ponton különösen erősnek és szívósnak vélem a *Fleurs du Mal* szerzője és a magyar költő közötti rokonságot: a bűntudat és a rúthoz való rögeszmes és provokatív fixálódás terén.”³³ Mint ahogyan a jelen költeményben is: a lírai én bűntudata éppúgy mögötte van cselekvéseinek (s ezzel együtt természetesen[?] valamiféle megtisztulásvágy), akárcsak a rúthoz való vonzódás – amint erre már korábban is utaltam. S még a gyökerek sem oly nagyon

különbözőek a két költő világképét, létszemléletét megvizsgálva – mutat ezekre rá Tverdota György tanulmányában.

A versbeni én – amint erre korábban utaltam – erőteljesen lefokozottan jelenítette meg önmagát. Erre azért is volt szüksége, mert valamiféle büntudat gyötörte. Ennek oka éppúgy lehetett saját léte, mint a mások (elesettek, „a nélkülözés és hajléktalanság valódi nyomorultjai”) iránti, szájalommal is vegyes tehetetlenségérzés. Márton László megállapítását felidézve: „Petri cinizmusa [...] soha, egy pillanatig sem válik embertelenné. [...] Ami tisztán kikristályosodik a mocskból: a részvét a tárgy iránt (amennyiben a tárgy a másik ember, pontosabban a Nő) és a kíméletlenség a tárgy iránt (amennyiben a tárgy ő maga).”³⁴ De leginkább – s ezért is ez a vers végső kicsengése – az értékhiányos és az értéktelített lét közötti, önmagában is pregnánsan manifesztálódó disszonancia. *Ezért is* van a versben többször szó „muszájról”, „törlesztésről”, „elkerülhetetlenségről”, arról, hogy „Ez is hozzátartozik”. Így kapcsolódik egymásba a költemény végére a penitencia motívuma a pokljárás és megtisztulásvágy motívumával. Mert a remélt tisztaság – amihez a megélt mocskon keresztül vezetett az út – „komoran feloldoz”. De hogy mindez csak remény, s nem bizonyosság, arra a rákövetkező, az előzőhöz hasonlatosan némelyest oxymoron-jellegű határozós szintagma utal: „közömbösen fenyeget”. A lírai személyiség valóban „émelyegve” halad fölfelé a történelem útján a lépcsőn („émelygés lépcsői”), melyek végeérhetetlennek tűnnek számára („fogyni nem akaró”), ezzel is érzékeltetve: a „napsütötte sáv” elérése még igencsak távoli, s ezért kétséges is.

A vers legutolsó szövegelemeként szereplő „kilencszázhatvanegy” látszólag felesleges; miért szükséges a felidézett emlék idejének megadása, az idő (látszólag túlzott) konkretizálása, hiszen az emlékezés aktusa, illetve a történet a lényeges? Legelsősorban arra gondolhatunk, hogy e történet kivételes jelentőségű (legalábbis utólag visszatekintve) a lírai én számára. Ám az évszám megadása-definiálása azért is fontos elem, mert a *megidézett esemény során az akkori létállapot, létszituáció is megjelenik, újra át-, illetve megélttá válik*. Így újabb síkon/módon játszik egybe az „elbeszélő” én és a lírai én, a megélt és az emlékező alakja, végső soron pedig múlt és jelen, sőt a jövő is. A versbeni én számára most is, a versírás idején is hasonló vagy épp ugyanaz lehet a léthelyzet, mint annak idején (erre szintúgy utal a cím jövőre történő utalást is magába sűrítő jelenidejűsége), azaz mélyszerkezetileg igazolódik: a verszárlatban olvasható bizonytalanság érzülete valóban jogos volt. Hiszen több mint két évtized telt el „kilencszázhatvanegy” óta, s az értéktelített létet, a megtisztulást *még mindig nem* érte el a lírai személyiség. Ennek megfelelően nemcsak a megidézett én célja volt kettős annak idején – lásd korábban –, de a megidéző éné is most: az emlék jelenvalóvá tétele, felelevenítése, és a megtisztulás, a belső transzformáció utáni vágy újbóli kimondása. A mű két metaforáját idézve: még mindig a „föld alatt van”, a „mínusz-

emeleteken”, innen a „napsütötte sávon”, mely ezek szerint valószínűsíthetően még továbbra is a jövő idősíkjában létezik csak. S ez persze a vers legelső részének (versszakának?) végéhez is kötődik: akkor „még nem” csináltam ezt vagy azt, most már igen, de érzékelhető: ez sem a remélt/vágyott létállapot még. Így felel a mű utolsó része/szava az első részben implicite leírtakra. Az egzisztenciális válság érzete, a lírai én bizonytalan létszituációja ma is megvan még – ha más aspektusból tekintve, esetleg más okokból kifolyólag is. A tisztaság, az értékkiteljesedés csak a vágy, a remény szintjén van jelen – *ezek szerint évtizedek óta* –, de töretlenül megvan, akárcsak a most már létprogramként, potenciális létkiteljesítésként is felfogható verscím: *Hogy elérjek a napsütötte sávig*. S az elemzés kíséret elején felvetett gondolatot lezárva, ezért értek kevésbé egyet – legalábbis e vers kapcsán – Kulcsár Szabó Ernővel, aki szerint „a vers aktuális alanya [...] már nem vállalhatónak ítéli a korábbi én [...] szerepét”.³⁵ Hiszen itt éppen részleges szerep-, illetve helyzethasonlóságról, a személyiség szituáltságának párhuzamáról van szó a múltban és a jelenben. Ennek következtében az idő, az időélmény fogalmai – s ezek Pályi András szerint meghatározó súllyal bírnak a Petri-versek horizontjában³⁶ – újabb aspektusait felmutatva tárulnak elénk. A kései József Attilát értelmező Németh G. Bélát idézve: „Az egzisztencia [...] voltaképpen már nem jelene, hanem jövője, nem létezése, hanem létezhetése szemszögéből is értékeli a múltat.”³⁷ Ennek révén is látható: Petri valóban egyszerre negligálja, transzformálja és transzformáltan „visszalopja” a váteszséget, a lírai én lefokozottsága, „szerepnélkülisége”³⁸ ellenére is egy ön maga által kiküzdött és megszenvedett létprogramot képes felmutatni. Ezért fogadható el csak részlegesen Görömbei András korábban idézett Petri-jellemzése.³⁹ (Úgy vélem, még akkor is igaz ez, ha e gesztus, ezen attitűd egyébként meglehetősen ritka a költői életműben.) Ebben az értelemben valóban nem nosztalgikus múltidézés a vers, hiszen egyébként is „mi sem áll távolabb Petritől, mint a nosztalgia”.⁴⁰ Ezzel némileg párhuzamosan véleményem szerint helytelen a műnek a munkásságon belül az ún. szerelmi költészet csoportjába történő beemelése. Még akkor is, ha Károlyi Csaba, a tanulmány szerzője felteszi azt a végül megválaszolatlanul hagyott kérdést is, mely szerint: „De valójában anti-amors költemények ezek, ellen-canzonék?”⁴¹ Úgy gondolom, hogy se nem szerelmi költemény e mű, se nem ellen-szerelmi vers, hanem igen markánsan részben én- és önkereső, részben létértelmező költemény. Mint ahogyan Márton Lászlóval sem igazán tudok egyetérteni abban, hogy „ez a vers Petrinek az *Örök-hétfő* óta nyomon követhető élménylíráját viszi tovább”.⁴² Ennél sokkal többről és másról van szó. Igaz ugyan, hogy van egy versindító, megidézett élmény, amely teljesen áthatja a verstestet, de a mű ettől ugyanakkor „ellép”, eltávolodik, jóval általánosabb, egyetemesebb horizontok felé képes elmozdulni (lásd a lét- és önértelmezés, illetve a létprogramadás motívumait a mélyszerkezeti jelentésben). E mű kapcsán is elfogadható Tamás Attila még

1971-es észrevétele Petriről: „az »epikus« élménylíra egyedi-konkrét helyze-
teiből tud újból általános élmények szintjére emelkedni – vagy éppen meg-
maradni annak keretei közt, és mégis jelentőséget adni a pillanatnak”.⁴³
Ugyanis, ahogyan Pályi András írta, „itt még egy régi, harminc évvel ezelőt-
ti görbe éjszaka emléke is valóságos misztériumjátékká válhat csupán attól,
hogy körvonalazódik benne az idő eredendő kettős dimenziója”,⁴⁴ s Petri ké-
pes megtalálni „a triviálisban a misztériumot”.⁴⁵ Ez is jelzi, hogy – Petri sza-
vait idézve – „nincs az életben semmi eldobandó, nincsenek jelentéktelen
események a művészet számára, a művészetben *minden* számít”⁴⁶ (kiem. az
eredetiben), hiszen éppen e mű is példája annak a korábban már említett je-
lenségnek, hogy egy önmagában véve undorító eseménysorból is születhet
kivételes jelentőségű remekmű. S emiatt talán kevésbé tudom osztani
Keresztury Tibor azon megállapítását az alkotást tartalmazó kötet (*Valami is-
meretlen*, 1990) egésze kapcsán, hogy „a könyv legerősebb vonulatában az
evidencia súlyával és hitelével érződik a hagyományos értelemben vett *nagy
versek ígérete*, de éppígy a költői szándék, hogy ne írja azokat meg. [...] A *Val-
ami ismeretlen* legjobb költeményeire egy ép, hiánytalan, kikezdhetsen vers
árnyéka vetül rá, az elkészült opus attól kanyarodik el, ahhoz mérendő, ahe-
lyett születik meg.”⁴⁷ Ezzel szemben véleményem szerint e mű kiemelkedő
alkotása nemcsak e kötetnek, de az egész Petri-oeuvre-nek, sőt – talán nem
túlzás – rangos darabja a huszadik századi magyar lírának is. (Éppen ezért a
túlzott szerénység hangját vélem kihallani az 1999-es *Amíg lehet* című kötet
nyitóversének első sorából: „A nagy mű immár végképp elmarad,” [*Sláger*] –
hogy más költeményeket ne is említsünk most. S nyilván nem véletlen, hogy
Orbán Ottó Petritől búcsúzó költeményében is e verset szőtte bele alkotásá-
ba: „Botrányos lázadó [...] Versei anyagává hódította / a német filozófiát s
az ÁVÓ-t, / hogy szökött fogolyként járva a korszakos sötétben / elérhessen
egy napsütötte sávot” – *Petri György halálára*.) Ezzel távolról rokonítható
Keresztési József vélekedése, aki Keresztury kötetét méltatva a következőket
fogalmazza meg: „A pálya kései szakaszának leírásában nincs mit vitatnom,
csupán néhány következtetést érzek túlzottan erősnek: véleményem szerint
nincs szó éles, az egész eddigi életművet átértékelő-fölülíró-visszavonó vál-
tásról például a korszak gyönyörű szerelmi darabjaira egyáltalán nem illenek a fön-
ti leírások (kiem.: Sz. Zs.)”.⁴⁸ Hiszen jelen alkotás egyszerre az ún. szerelmi
költészet át- és újraértelmezése, mely ugyanakkor ezen igazán ősi műfajvál-
tozatot szintézisbe kapcsolja a létfilozófiai és létértelmező, illetve gondolati
költészettel. Emellett a mű „a szép fogalmának folyamatos újraírása», mely-
nek során az esztétikumon inneri és túli területeket a magyar lírai hagyó-
mány számára gyakorlatilag ismeretlen mélységekben térképezi fel”,⁴⁹ mert
„ez a látszatra teljesen pátoszmentes költészet hatásában az archaikus drá-
mát találja újra fel; spontán, szinte észrevétlenül katartizál”.⁵⁰

- 1 Utalás Tandori Dezső „Isten velem, veled” című recenziójára Petri György *Valami ismeretlen* című kötetéről. Élet és Irodalom, 1990/49, 10.
- 2 MÁRTON László, *A líra morzsalékossága* (Petri György: Valami ismeretlen), Holmi, 1991/4, 507.
- 3 KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Pozsony, Kalligram (Tegnap és Ma, Kortárs magyar írók sorozat), 1998, 153.
- 4 MÁRTON László, *i. m.*, 507.
- 5 Vö. Tarján Tamás megfogalmazása szerint: „Az antipoeitikus közeg egésze a hagyományosabb költészetfelfogások lexikájához és szintaxisához képest tényleg nyers, sőt brutális, ám... a legvadabb kifejezések, a legagresszívabb szövegépítések is helyénvalóságukkal kapnak meg. Kicsérélhetetlenek.” TARJÁN Tamás, *A félhalottság életereje. Petri Györgyről* = *Uő, Tres faciunt collegium*, Bp., Orpheus, 1997, 183.
- 6 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Bp., Kossuth, 1992, 9.
- 7 LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága*, I., Bp., Magvető, 1978, 705.
- 8 KULCSÁR SZABÓ Ernő (társszerző: KATONA Gergely), *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában (Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére – Petri György: A delphoi jók hamiscsödöt jelent) = Uő, Az új kritika áilenmái*, Bp., Balassi, 1994, 149.
- 9 Uo.
- 10 MÁRTON László, *i. m.*, 507.
- 11 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 149.
- 12 Vö. KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 128. (A *Radnóti Sándornak* című versben Petri „a sorsfelmérő meditációt a magányos kocsmái üldögélés képeivel keresztezi...”)
- 13 SZIGETI Csaba, *De dignitate amoris* (Petri György „szerelmi költészetéről”), Jelenkor, 1992/6, 564. és 570.
- 14 TAMÁS Attila, *Kilenc elsőkötetes lírikusról*, Tiszatáj, 1971/8, 749.
- 15 MARNO János, *Vénusz barlangjában. Jegyzetek egy apokrif mitológiához* (Petri György: *Hogy elérjek a napsütötte sávig*) = *Uő, A vers akarata*, Békéscsaba, Tevan, 1991, 88.
- 16 FODOR Géza, *Petri György költészete*, Bp., Szépirodalmi (Zsebbe való kis könyvek sorozat), 1991, 64.
- 17 DÉRCZY Péter, *A jelenlét és a könyörtelen fogyasztkozás* (Petri György: *Valahol megvan*), Jelenkor, 1989/9, 866.
- 18 SZILÁGYI Ákos, *A „megmenthetetlenül személyes” lírája* = *Uő, Nem vagyok kritikus!* Bp., Magvető, 1984, 344.
- 19 THOMKA Beáta, *A napsütötte sáv radikalizmusa* (Petri György: *Valami ismeretlen*) = *Uő, Áttetsző könyvtár*, Pécs, Jelenkor, 1993, 84–85.
- 20 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 130.
- 21 DÉRCZY Péter, *i. m.*, 868.
- 22 MARNO János, *i. m.*, 88.
- 23 Uo., 83.
- 24 Katona Gergely némi ritmikuságra is figyelmeztet e részben. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 162. E verszárlatot illetően vö. még: KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 153–154.
- 25 Éppen ezért itt kevésbé igaz Fodor Géza megállapítása Petri lírájáról, mely szerint a költőnél a „klasszikus éjszaka-nappal-szimbolikának jellegzetesen romantikus megfordítása” figyelhető meg, s ezért „a fény alapvetően negatív élmény”. Vö. FODOR Géza, *i. m.*, 28–29.
- 26 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 154.
- 27 SZIGETI Csaba, *A metafora és a mellébeszélés stilisztikája Petri Györgynél*, Jelenkor, 2001/7–8, 818.
- 28 KAPPANYOS András, *Én itt egész jól (Én-narrációk Petri költészetében)*, Alföld, 2001/5, 61.
- 29 KIS PINTÉR Imre, *Szubjektív jegyzetek költőkről* = *Uő, Helyzetjelentés*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 265.
- 30 Itt is igaz lesz Dérczy Péter megállapítása, hogy a Petri-versek egyik legalapvetőbb jellegzetessége, hogy „ellentétes pólusok keverednek egymással...” Vö. DÉRCZY Péter, *i. m.*, 869.
- 31 TARJÁN Tamás, *i. m.*, 190.
- 32 GÖRÖMBEI András, *Sokszínű és gazdag ezredvégi magyar költészet*, Bárka, 2000/5, 48.
- 33 TVERDOTA György, *Az út Baudelaire-től Petriig*, Alföld, 2001/5, 56.
- 34 MÁRTON László, *i. m.*
- 35 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 149.
- 36 Vö.: PÁLYI András, *Egy ismert kelet-európai költőről* (Petri György: *Valami ismeretlen*), Kritika, 1991/3, 40.

37 NÉMETH G. Béla, *Még, már, most. József Attila egy kései verstípusáról* = *Uő, 7 kísérlet a kései József Attiláról*, Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 177.

38 Vö.: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum (Irodalomtörténeti füzetek), 1993, 176–178.

39 Lásd a 31. jegyzetet.

40 KARDOS András, *Petri György: Valami ismeretlen*, Kritika, 1993/3, 41.

41 Vö.: SZIGETI Csaba, *De dignitate amoris*, 570.

42 MÁRTON László, *i. m.*

43 TAMÁS Attila, *i. m.* 750.

44 PÁLYI András, *i. m.*, 41.

45 MARNO János, *i. m.*, 88.

46 *A lírai hős leszere?* (Beszélgetés Petri Györggyel) = DOMOKOS Mátyás, *A pályatárs szemével*, Bp., Magvető, 1982, 408.

47 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 145.

48 KERESZTESI József, *Költészet a reményen túl* (Keresztury Tibor: Petri György), Jelenkor, 1999/4, 432.

49 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 36.

50 MARNO János, *i. m.*, 80.

Németh László- emlékkönyv

„Ez az életmű a huszadik század egyik legjelentősebb magyar dokumentuma” – fogalmazza meg ítéletét kötetbeni tanulmányában Pomogáts Béla. Aligha kétséges, hogy joggal.

A centenáris írások és elhangzott előadások Monostori Imre és Olasz Sándor által megszerkesztett gyűjteményével kapcsolatban nem is az a kérdés vetődik föl, hogy vajon megerősítik-e azt a képet, amelyet Németh Lászlóról a korábbi évtizedeknek sikerült nagyjából kialakítaniok – megelégedve a régebbi megállapítások egyéni újrafogalmazásával –, vagy pedig ettől eltérően egy másfajta portrénak a fölvázolására, új vitáknak az elindítására adnak inkább ösztönzést.

A végén – egyfajta rövid összeggzésnél – kezdve: annyi egyértelműen elmondható, hogy értékes anyagot sikerült összeállítani, más szóval: a vaskos kötet nem éri be elismerő szavak újraelmondásával, esetleg éppen ünnepi köszöntések átfogalmazásával: a közel félszáz szerzős kötetnek csaknem minden darabja tartalmaz valami újat. Ugyanakkor az alapvonásoknak vagy az értékelés egészének a megváltozása a könyv ismeretében sem mutatkozik szükségesnek.

Az életmű természetéből adódóan irodalomtörténész és elméleti szakember, klasszika-filológus és történész, orvos és teológus, író és szerkesztő egyaránt szerepet vállalt az *Emlékkönyv* létrehozásában. (Leginkább az idősebbek soraiból, de azért a középnemzedéket is képviselve. Sajnálatos ugyanakkor, hogy az ötvenen aluli szerzőket alighanem egyetlen kézen meg lehetne köztük számolni.) „Németh akaratlanul két részre osztotta a világot maga körül: olyanokra, akik nem tudtak betelni vele, s olyanokra, akik utálták mindhalálig” – írja egy helyütt Monostori Imre (121.): ez a máskülönben reális megállapítás a kötet összeállításának korára szerencsére már nem mutatkozik egészen helytállónak, hiszen – egyrészt – a benne szereplő írások a rokonszenvező elismerés jegyében fogantak, másfelől sehol nem uralkodik el bennük a szemet bepárasító-elhomályosító rajongás. „Nem volt tévedhetetlen” – hangsúlyozza mindjárt a kötet nyitódarabja (9.) általános vonatkozásban, Imre László itt szereplő írásműve pedig többek között arra is ráirányítja a figyelmet, hogy „maga az író is sok tézisént minősítette utólag elhibázottnak”, s már csak ezért is méltánytalan, hogy az őt értékelőnek évtizedeken át „szinte kötelezően tévedéseiről, ellentmondásairól is kellett beszélni”, mégpedig „egy kételytelen történelem- és világmagyarázatnak a tételei alapján ítélkezve (147.). Olyan történelmi személyiség fölött, aki nagyságrendjét tekintve a száz évvel korábbi reformnemzedék kiemelkedő alakjaival volt összemérhető. (Csak éppen neki úgyszólván kezdettől bele kellett ütköznie az övéknél kedvezőtlenebb körülmények akadályába.)

Borbándi Gyula e – mint Pomogáts Béla fogalmaz – fausti szellemnek a gyakran kisszerű realitásokkal érintkezésbe kerülő pályafutását világítja meg, a népi írók mozgalmával való kapcsolatainak főbb mozzanatait fölött áttekintést nyújtva – az 1928-tól 1945-ig terjedő időszakaszban, számos részletben adva eligazítást. (Az 1956-os rövid felvillanást sem hagyva figyelmen kívül.) Dénes Iván Zoltán Németh „kétszemélyes kapcsolatainak egyik legfontosabbikára irányítja rá a figyelmet: Bibó István munkásságának az övével való egybevágásait kiemelve. (Kocanásaikat és véleménykülönbségeiket sem figyelmen kívül hagyva, ugyanakkor kimutatva gondolataik ismételt egybevágásait, az államminiszter híres ötvenhatos *Tervezetében* is jelezve az író szemléletének nyomait. Egyszersmind a börtönbe zárt jó barát érdekében tett későbbi lépésekre is felhíva a figyelmet – bárha ezek eredménytelenek maradtak is.)

A klasszikus görögség kutatói – Kerényi Károly és Ritoók Zsigmond – nem annyira részletek földérintésével gyarapítják a kötet értékeit, inkább Németh László szemléletének, közelítésmódjának általánosabb jellemzésére vállalkoznak. „Németh megközelítései ugyancsak megszegyenítették Homérosz filológiánkat” – fogalmaz a nemzedéktárs (29.), de a későbbi évtizedek tudósa is részben hozzá hasonlóan emeli ki, hogy a görögség szellemi arculatát megérteni törekvő gondolkodó milyen általános szellemiségbeli rokonságot fedez föl a magyarság és az antik görögség között (85.). „Szakmai szempontból itt valószínűleg volna mivel vitatkozni” – mondja ki tárgyilagosan a tudomány mai képviselője, őszinterre is érdekesebb azonban ennél többek között arra odafigyelni: mennyire fontos Németh számára „a Szókratész előtti görögséghez és azon keresztül a kultúra előtti kultúrához való visszatérés” (90.). C. G. Jung nyomán Németh László olyan művelődéstudományt kutatja, majd a szókratészi belső irányítottság és a protestáns szellemiség közti analógiákat kívánja – a szellemtörténeti irányzat hatását is magába szíva – felszínre hozni. „Helyest és kérdésest egyaránt tartalmaz – fogalmaz Ritoók –, s amit a mélyben húzódó nagy összefüggések tapintására törekvő író kijelent, az a korabeli iskolás pozitivisták kutatásoknál – melyekre mindinkább »az egész látásának az elvesztése« lett jellemző – sokkalta ösztönzőbb hatással lehet.” (Ritoók abban a tekintetben is vitázó továbbgondolónak bizonyul, hogy bírálja Némethet, amiért az nem vette észre Aranyban „saját művelődési programjának ugyancsak görög előzményét”).

Monostori Imre tanulmánya is jelentős részben Németh és Kerényi kapcsolatának tisztázására vállalkozik, a kettejük által képviselt szellemiség jellemzésén túl életrajzi adatokat is előtérbe állítva. Idézi Németh László szavait: Diltheytől „nekünk, magyaroknak el kellene tanulnunk azt a történelmi önalakítást, melyben egyéni üdvösség, nemzet-küldetés és ember-történet egyet jelent és egyet akar” (101.), s rámutat arra, hogy Németh mindezt egységben tudta látni a jövő alakításában szerephez juttatandó görög szellemi hagyományokkal. Kiigazít közben egy tévesen elkönyvelt – és értelmezett – életrajzi elemet: „...1939-ben *nem Kerényi* és főleg *nem a Kisebbségben* miatt hidegül el Németh Kerényitől, s már közel fél évvel *a Kisebbségben* előtt”. Arra is rámutat: nem kell mindig elvi szinten érvényesülő nézetütköztetéseket keresni Németh baráti kapcsolatainak időnkénti megzavarodásai mögött: nem ritkább ezeknél az író „teljesíthetetlenül nagy barátság-igénye” (114.). Őhozá szeretettel-megbecsüléssel közeledő társak oldalán is ilyen sorok leírására képes: „halálos árván élek köztetek” (115.).

Világlátása igen fontos tényezőinek megvilágítására vállalkozik ifj. Fekete Károly, Németh Lászlónak a protestantizmusoz való viszonyát taglalva. „A vallásos érzéstől megszállyt embereket várok” – idézi egyik megnyilatkozását (153.), nem hallgatja azonban el felfogásának jellemzői közül a másikat sem: „vallásos vagyok és hitetlen” (151.), vagy például azt a tényt, hogy hősei gyakran „szentek” ugyan, de olyanok, akik egykori értelemben véve „hitetlenek”. A vallás – vagy talán inkább a vallások – pozitív, emberi elköteleződésekre indító tényezőit akarta Németh László a „vallástalan” emberek számára átmenteni. Annak a kornak a számára, amelyik tudományos ismereteinek mennyiségi gyarapodásából adódóan egyre kevesebb teret enged a vallásos tanításoknak. Ugyanezek a kérdések alkotják a magvát a „Hiszek hitetlenül Istenben” Ady-sorokat idéző Tornai József költőibb hangvételű töprengéseinek, az ő buddhista szemléletet is számításba vevő gondolatfutamainak.

Bertha Zoltán szavai sem állnak távol ezektől a kérdésektől, ő is a vallások etikai irányultságának fontosságát emeli ki a Németh-életműből: „Kant erkölctana az erkölcs abszolút gyökerét fogta meg, a belénk oltott nagy muszájt, amellyel... állandó küzdelemben állunk: ez hat, ez érvényesül Németh Lászlóban és művei jelentős részének hőseiben” is. A „semmi” élményével azért sem szembesül – fejtegeti másfelől Füzi László írása –, mert ő a hitet már „adottságként tételezte”, s küzdelmeit inkább csak „a meggyőződésért, bizonyosságért” vívta.

Láng Gusztávnak a „Németh László és a német filozófia” alcímet viselő esszéje sem jár messze ezektől a gondolatoktól, ott, ahol a megformált reformeszméknek a közvetlen praktikumon túli, „metafizikai tartalmát” veszi számba az életműben.

Határozottabb kritikai alapállással talán egyedül Bányai János közelít az életműhöz, Németh kritikáirásának a húszas-harmincas években fordulóján játszott szerepét taglalva. Kulcsár Szabó Ernő egyik tanulmányának nyomán haladva – mely szerint „Németh László a jelzett időszakban olyan líramodellt részesített előnyben, amely egyre távolodott az európai költészet meghatározó áramlataitól” – saját gondolatmenetében megfogalmazza azt az ítéletet, mely szerint az író kritikusként korának változó irodalmát „félretéve” az irodalom alakulásának irányait egy modernitás előtti elváráshorizonton jelölte ki, amivel nemcsak az európai és a magyar költészet „meghatározó áramlataitól” távolodott el, hanem az irodalom megértésének és befogadásának „meghatározó” gondolatmeneteitől, a kortárs kritikáirás gyakorlatától is (266.). Szigorú – talán túlságosan is szigorú – ítélete azonban távolról sem valamifajta ellenszenvnek a megnyilatkozása, inkább a kiválasztott probléma természetéből adódik, hiszen más vonatkozásban maximális elismeréssel tárgyalja a Németh kritikáiban foglalt általános szellemi teljesítményt és bírálatainak dokumentumértékét.

Arra az ellentmondásra viszont, hogy *olvasói* – és mondhatni olvasói-kritikusi – és *alkotói* minőségben több helyütt szembeötlő különbségek mutatkoznak Németh Lászlónál, leginkább Sándor Iván figyelmeztet, más vonatkozásra összpontosító tanulmányaiban azonban Görömbei András is érinti ezt a problémát. „Először huszonnyolcban... falja fel a *Recherche*-t. Az élmény éveken át kíséri, 1932-ben írja meg az esszét [ti. erről a regényről – T. A.]. Egy regény ritkán rázott meg ennyire magyar író.” „Külföldön a műfaj a zseniális kísérletezés korát éli – fogalmazta meg általános érvénnyel is az élményében foglaltakat, ugyanakkor „a *Gyász* utáni Németh-regényben sem jelennek meg Prousttal való találkozásának fölismerései” (36., 39.). Göröm-

bei a drámákkal kapcsolatban érint hasonló problémákat, finom, pontos megfigyeléseket tartalmazó tanulmányában Szegedy-Maszák Mihály különböző viszonylatokban mutat ki kettősségeket, illetve bizonyos tekintetben határhelyzetben levést Németh életművében.

Hosszúra nyúlnék az összes figyelmet érdemlő megállapítás kritikai ismertetése. Helyette talán következhetnek már a csupán a tematikai gazdagságot érzékeltető párszavas jelzések az eddig ki nem emelt írásokról.

A könyv Mádl Ferenc *Tiszteltgésével* nyit és Jókai Anna írói *Megnyitójával* folytatódik. Cseke Péter Németh László és az erdélyi Józsa Béla életművének feltűnően hasonló jegyeit veszi számba, Kiss Gy. Csaba arra mutat rá: mennyire méltatlanul kevésbé ismerik határainkon túl a magyarságot Közép-Európa részeként szemlélő gondolkodót, Jánosi Zoltán az úgynevezett bartóki modell néhány sajátosságát szem előtt tartva tekint szét az elmúlt század világirodalma fölött, hasonló jegyeket felmutatva (közbevetőleg: itt lenne már az ideje annak, hogy zenetörténeszeket is bevonjanak e kérdés tárgyalásába), Vekerdí László a *Bűn* társadalmi időszerűségére figyelmeztet, Lakatos István négy korai munkafüzet segítségével világít be néha az alkotó legbensőbb lelkivilágába, Kulcsár Szabó Ernő az írói önéletrajzírás, illetve az önértelmezés formáit analizálja az *Ember és szerep* szövegében, Olasz Sándor – részben vitázva – különböző műfaji örökségek szerepének földelítésére vállalkozik, Görömbei András és Tarján Tamás a drámaíró Németh László munkásságát mérlegelve ütközik meg egy ponton egymással (a *Galilei* két változatát egymással szembeesítve), ifj. Barta János II. Józsefnek és környezetének a történelmi alakjait szembeesíti a róluk szóló dráma megfelelő szereplőivel.

Domokos Mátyás a Galileiről írt drámáknak főként a keletkezési folyamatát vizsgálja meg, Poszler György ugyanennek a műnek, az író Petőfi-drámájának, illetve Shaw *Szent Johanna*jának és a *III. Richárd*nak a problematikájában mutat föl érdekes azonosságokat és különbségeket, Karádi Zsolt a Németh-drámák hetvenes-nyolcvanas évekbeli recepcióját tekinti át, Tüskés Tibor, Kántor Lajos és Németh Ágnes leveleinek közvetítésével közelítik meg az író és gondolkodó alakját, Cs. Varga István Rónay György és Németh László egymáshoz való viszonyának változásaira irányítja rá a figyelmet, ifj. Sipka Sándor, Fenyvesi Tamás és Felszeghi Sára viszont orvostudományának írásos megnyilatkozásait értékeli, különös tekintettel hipertónia-vizsgálódásaira – tévedéseit el nem hallgatva mutatva ki helyenként „zseniális”, „korát messze meghaladó” utalásait. N. Pál József és Bakonyi István az 1956-os forradalom napjainak Németh Lászlóját állítja elének, Babus Antal a Szovjetunióban tett utazás kínos-keserves körülményeit tárja föl – megtisztítva a tényeket egykori hamis „tálatásuk” hozzáadásaitól. Kabdebó Lóránt miskolci, illetve személyes vonatkozásokban villant fényt az író arcélére. Az irodalomtörténész Rákos Péter nagyobb tér és időbeli távlatok birtokában fogalmazza meg az életmű „helyére tevésének” összegző megállapításait.

Azután a költészeté az utolsó szó: Nagy Gáspár vall búcsúzóul Németh László-élményéről.

A szó tágabb értelmében vett fordíthatóságának az esélyeit latolgató Szegedy-Maszák Mihály ezekkel a szavakkal fogalmazta meg saját álláspontját: „Nem célom megerősíteni azoknak az igazát, akik föltétlenül, minden fönn tartás nélkül csodálják

vagy maradéktalanul elutasítják Németh László műveit... Németh László örökségének józan megítélését a teljes elfogadás, illetve elutasítás véglete gátolja” (213.). Úgy gondolom, hasonló felfogás irányította a szerkesztők kezét is. Indokoltan – és jó eredménnyel.

(Tiszatáj-könyvek, 2001.)

TAMÁS ATTILA

Bécsy Tamás: *A siker receptjei* Az 1920-as, 30-as évek magyar darabjairól

„Nem az a baj, hogy nem nézik a drámát, – a drámát igenis megnézik, de hiába nézik, a dráma nem hagy nyomot, nem alakít, nem formál, nem vesz részt azoknak az életét szülő és alakító, pusztító és teremtő erőknek összjátékában, amik közt az emberi képzelőerőnek ugyanolyan előkelő szerepe van, mint akár melyik természeti erőnek, hőnek, fénynek, melegnek, vitalitásnak, egyéni és társadalmi önfenntartó és fajfenntartó ösztönnek.”

(Karinthy Frigyes)

A mottóként választott idézet ugyanabból a *Nyugat*-számból (1928/3., 4.) való, amelyet könyve első fejezetének bevezető soraiban Bécsy Tamás említ, annak okán, hogy írók, kritikusok, színházi emberek (Karinthy mellett Babits Mihály, Füst Milán, Ignotus, Kassák Lajos, Lengyel Menyhért, Tersánszky J. Jenő, Rákosi Jenő, Zilahy Lajos, Kárpáti Aurél, Schöpflin Aladár, Bárdos Artúr, Jób Dániel, Márkus László, Nagy Endre stb.) mondanak véleményt „Heltai Jenőnek Az *Estben* közzétett (a *Nyugatban* újraközölt) és általános érdeklődést keltő nyilatkozata” kapcsán a „magyar drámaírás válságáról”. Heltai kor- és alkotótársaként közli aggodalmát, miszerint „három-négy év óta észleljük már azt, hogy a magyar drámai termés értékben is mennyiségben is csökken. A valamikor mindennapi jó ma szembeszökő ritkaság.” Aminek okát ő a közelmúlt politikai eseményeiben keresi/látja: „Író legyen a körmen, akinek az írásán a háborús, a kommunista, a román és az ezt követő cenzúra nyomot ne hagyott volna!” Következésképp: „Kénytelen-kelletlen szűkebb korlátokba szorult itt a gondolat, amelynek korlátozás nélkül kellene repülnie.” Mit tehet az író, kérdezi Heltai önmagától és társaitól. Ő úgy látja, hogy az író a „márol nem írhat, mert akárhová nyúl, a kezére ütnek. Szent és sérthetetlen mindenki! A jó erkölcsök mindenek előtt! Marad számára a múlt, amelyhez szintén csak keztyűs(!) kézzel szabad hozzányúlania, vagy marad egy olyan elképzelt világ, melynek nemcsak falai vannak papírosból, hanem igazi élet híjjával(!) ténferegnek alakjai is.” A Heltai által felismert/felvetett alkotói problémához hozzászólók véleménye zömmel ugyanaz: a drámaírás válságban van. Csupán a magyarázatokban van különbség. Babits Mihály az író fölé nőtt színházat hibáztatja: „A mai színháznak az író teljesítménye legfeljebb eszköz, melyet a saját céljai szerint felhasznál [...]. A színpad nem interpretálja többé a költői alkotásnak, s esze ágában sincs annak intencióihoz alkalmazkodni.”

A babitsi labdát a direktor Jób Dániel dobja vissza, mondván, hogy az írók „gyakorlati dramaturgiából” gyengék. Mások viszont művészeteken kívüli okokat említenek. Bibó Lajos: „Az emberiség tíz éve óta nem hisz azokban az isteni hazugságokban, amelyek tűrhetővé tették számára az életet, amit a nagy háborúban a tudomány is, a művészet és a vallás is cserbenhagytak.” Feleky Géza: „A drámaírás és a színház súlyos válsága elsősorban az élet nagy krízisének függvénye. [...] A tegnap meghalt és a holnap még nem tudott megszületni az életben. Ez ugyanúgy vonatkozik a házasságra és a szerelemre, mint a politikára és a gazdasági világra.” Vagy ahogy Karinthy fejezte be cikkét: „A fogalmak bábeli összeomlását éljük – új enciklopédia születik.” Ezért, hogy „az új dráma megszülethessen”: új dramaturgia kell. Kassák – ki más, ha nem ő! – az új dramaturgia létrehozását a színházművészet teljes átalakulásához köti. De hogy eljusson „való önmagához”, „fel kell szabadulni a saját múltja alól”, amit „csak a költő, színész, festő, és rendező, fény, hang, szín és mozgásnak, mint elemeknek az egysorba állításával lehet elérni”. Így lehet a színház, nem csak a dráma, „egy új embertípus” hiteles képe. Míg Kassák „érző, vizuális és kollektív rendet teremteni akaró organizátor”-nak nevezett új színházi embertípusban, addig Schöpfung Aladár újfajta közönségben látja a megoldást: „mert a mai közönségben hiányzik a gondolkodás és érzés consensusa”, amiért viszont a kor a felelős: „nincs a nagy kérdések között egy se, melyekben az emberek tömegei közös nevezőre kaphatók volnának. [...] Mai drámaíró nem talál ilyen consensust az embereknek sem hitében, sem érdeklődésében, s a mai izgatott atmoszférában a drámaíró, amint komolyabb kérdéseket feszeget, folyton fenyegeti az a legnagyobb veszedelem, hogy megosztja a közönséget s magára zúdítja az egyik rész ellenszenvét, anélkül, hogy meg tudná nyerni a másiknak a lelkes rokonszenvét. [...] S a közönségnek a termelésre ható nyomása sehol sem olyan erős, mint a drámában...” Ezért az író kénytelen kiszolgálni a közönség ízlését, amiben segítségére van a „technikai ügyesség”. És – tehetnének hozzá – éppen ez a két mozzanat az, amiért a húszas, s majd a harmincas évek magyar drámaírását, pontosabban ennek sikerorientált tömegét mind a korabeli igényes kritika, mind pedig az utókor elmarasztalja, értéktelennek tartja.

Bécsy Tamás viszont, dicséretére legyen mondván, könyvében pont ezzel a két évtizeddel, s ezen belül is a sikert hajszoló drámaírással foglalkozik. Azokkal a szerzőkkel, akikről az irodalomtörténet többnyire nem vesz tudomást, azokkal a darabokkal, amelyek „csak a *Színházi Élet* című hetilap mellékleteként” jelentek meg. „Ma is csak ott olvashatóak”, bár „sok estén játszották” ezeket, nemcsak ország-, hanem Európa-szerte, de „mára – mégis – ismeretlenek”. Ebből következik, amiről a kötet bevezetője is tájékoztat bennünket, hogy Bécsy nem a két évtized irodalmi köztudatunkban élő (Herczeg Ferenc, Szomory Dezső, Füst Milán, Lengyel Menyhért, Molnár Ferenc, Déry Tibor, Szép Ernő, Heltai Jenő, Móricz Zsigmond, Németh László stb.), hanem a kánonon kívül maradt írók darabjaival foglalkozik, önkényes választás szerint részletesebben tizenegy író/szerző tizennyolc darabjával. A sorból némileg Csathó Kálmán és Zilahy Lajos „lóg ki”, akik Andai Ernőhöz, Bónyi Adorjánhoz, Bús Fekete Lászlóhoz, Fodor Lászlóhoz, Lakatos Lászlóhoz, Szenes Bélához, Vaszary Jánoshoz, Vitéz Miklóshoz és Zágon Istvánhoz hasonlóan az adott időszak sikerírói voltak, de a Bécsy által vizsgált *Fűszer és csemege* (Csathó), illetve *A Szűz és a Gödölye*

(Zilahy) című darabok – azzal, hogy bennük a „magyar polgárság szétesésének nagy drámai témája” körvonalazódik, bár elsikkad – eleve mégsem tekinthetők „sablonos gyári készítmény”-eknek.

Bécsy már könyve *Bevezetésében* olvasói tudomására hozza, hogy nem irodalomtörténetet írt, s nem is a két évtized magyar drámáinak történetéről adott képet: az ő nézőpontja „elsősorban az ontológiai drámaelméleté”, amely a vizsgálódás köréből eleve kizárja a drámák megjelenítését: az előadást. „Az ontológiai drámapoétikát – ugyanis – a drámaszövegnek, mint speciálisan létező szövegnek a természete érdekli.” Más szóval: őt a poétika szó eredeti jelentése szerint a „csinálás” izgatta; hogy „hogyan »csinálódtak« ezek a darabok”, amelyeknek hatalmas közönségsikerük volt.

Drámapoétikai aspektusként tehát Bécsy Tamás a színházi sikert jelöli meg, de ennek a dramaturgiai összetevőit keresi könyvében, amelynek három fejezete azonos felépítésű. Szempontjainak meghatározását követően külön részben foglalkozik a húszas, s külön a harmincas évek sikerdarabjaival, megjegyezve, hogy a két évtizedből választott darabok között lényeges különbség nincs – azonkívül, hogy a harmincas években „módosult némiképp [...] a daraboknak a témája és megformálásuk hangneme”. Majd, mielőtt az *Utószóban* összegezésre vállalkozik, *Három meg nem valósult lehetőség* cím alatt előbb Bús Fekete László *A pénz nem minden* (1933) című darabja kapcsán a korszerű, közelebbről talán expresszionistának nevezhető dráma elsikkadásának, illetve Zilahy (1937) és Csathó (1938) már említett művében a társadalmi drámának a lehetőségét látja s kudarcának okát vizsgálja. Mindhárom fejezet végén – *Drámapoétikai kérdések* cím alatt – összefoglalja az elemzések általános, elméleti tanulságait.

A siker receptjének összetevőit kereső szerző előbb hat, majd kilenc darab részletes elemzésével jut oda, hogy a releváns dramaturgiai elemek közül is legfontosabbnak a végkifejletet tekintse, amely a darabkezdést éppen úgy eleve meghatározza, mint a cselekmény vezetését, a dialógustechnikát, vagy hogy „az alakok egyike sem jellem”, következésképpen a helyzeteket sem a jellemek teremtik meg, hanem a „szöveg tendenciája”.

Hogy a befejezés a leghangsúlyosabb pont, az mind a dráma, mind pedig a dráma előadásának jellegéből adódik, a közönséggel való intenzív kapcsolattal magyarázható. De hogy a legsikeresebbnek gondolt végkifejlet érdekében az egyes dramaturgiai összetevőket hogyan választják ki a szerzők, az a darabokat létrehozó szándéktól (is) függ. Tény, hogy a húszas és harmincas évek magyar sikerorientált darabjai célirányosan törnek a nézők által is óhajtott/elvárt happy end felé, ugyanakkor nem kétséges, hogy a nézők elismerését begyűjteni vágyó darabírók mindent megtesznek, hogy a művek végkifejlete diadalmas legyen. Könyvében Bécsy Tamás pont az általa választott szerzők ebbéli szándékát igyekszik leleplezni. Hogy a sikeres vég ne legyen vitatható, a darabok írói mindenekelőtt a hitelesség látszatát kívánják megteremteni. Ennek érdekében „a kezdő jelenetek [...] a realista drámaírásból ismert módon formálódnak meg”, amit – legyen az a pesti Dunakorzó, bankhivatali főnöki iroda, ékszerüzlet, trafik, hangszerbolt, egyetemi előadóterem vagy éppen színház, ahol a próbák folynak – a színhelynek a felismerésig pontos látványa éppen úgy dokumentál, mint ahogy a mindennapira formált dialógus bonyolítása. S ha így a

látvány és a dikció útján megteremtődik a már-már életképszerű hitelesség, akkor a néző szinte észre sem veszi, hogy a cselekmény messze elrugaszkodott az indítás perceiben létrejött valóságtól, s őket a vágyak felhőibe emelte. Olyan álmok közé, amelyek megvalósulását semmi sem gátolhatja meg – még annak bizonyossága sem, hogy csak álomról/vágyról van szó. A néző már nem törődik azzal, hogy van-e realitásalapja a happy endnek, a boldogság illúziójának, ő már csak szórakozni akar, szeretné magát jól érezni, a színháztól vágyainak kielégítését várja, nem baj, ha a varázs az előadás végén, az utcán, a villamoson, otthon, mint a szappanhab, szét-pukkad. Hogy a néző elvárásának a darab/a színház minél maradéktalanabban elegendet tegyen, a szerző kerül minden szélsőséget. Ezekben a darabokban nincs igazi gonosz, még gonoszkodó intrikus sem, de a szerelem is, ami a gazdagodásvágygal szorosan összefonódva állandó tényező ezekben a sikerorientált darabokban, visszafogott, illetmódú, nélkülözi az elementáris formákat. (Jóllehet a harmincas években ilyen tekintetben némi elmozdulás észlelhető, áttörés, sorsdöntő változás azonban nem tapasztalható, legfeljebb a „szerelmi-szexuális összeborulásnak [...] nyílt megvallása” hangzik el, mint Lakatos László *Magas Céjében*: „Igen. Ma éjszaka. És ha darabokra hasítsz, akkor is... Az övé voltam.”) A szerelem fölöttébb tartózkodó megnyilvánulásához hasonlóan a darabok alakjai is konvenciótisztelők, nem határozott jellemek, akiknek akaratuk van, akiket szándékok vezérelnek, következőképpen – mutatja ki Bécsy – igazi, erőteljes drámai konfliktusok sincsenek. Ha pedig nincs szándék, s sincsenek szikrázó összetűzések, a történeteknek tétje sincs. Nem is lehet, hiszen a megoldás eleve ki van jelölve. Ha nincs tét, akkor dráma sincs. Legfeljebb darabok vannak. Ahogy Schöpfung Aladár írja Fodor László *Rulett* (1933) című darabjáról – ezzel Bécsy nem foglalkozik, bár ugyancsak beleillik az önkényesen választott sorba – szóló bírálatában: Fodor „célba veszi a sikert, tudatosan keresi az elemeit. A témát úgy gondolja ki, hogy összevágjon a közönség vágyálmaival, a szerkezeti elemeket hatásra dolgozza ki, belevisz valami egészen könnyű filozófia-félét is, alibi-igazolásul s a viccek, amelyek a cselekménybe vannak tűzdelve, bizonyos elmésségre tartanak igényt. Az egésznek így a vegyi készítményre emlékeztető íze van, csak a vitamin kevés benne.”

Ha már Schöpfungot idéztem, hadd időzzem még egy kissé nála, illetve kritikáinál. Köztudottan Schöpfung volt a kor legrendszerezesebben publikáló, s egyszersmind legmegbízhatóbb ítéletű színházi kritikus. (Kosztolányi többnyire elegánsan megkerülte az olyan kényes feladatokat, mint a fércművekkel való szembesülés.) Ezért sajnáljuk – amint a kötet fölöttébb szűkre szabott jegyzetapparátusából látni –, hogy kritikáit, amelyek nem másutt, hanem éppen a *Nyugatban* jelentek meg, Bécsy Tamás teljes mértékben mellőzi. (Amit a talán kényelmi szempont sem indokolhat, hogy Schöpfung bírálatai nincsenek kötetbe gyűjtve, mint Bisztray Gyuláé, akit a darabírókat nem sokra becsülő „jobb kritikuskok” közt említ a könyv szerzője, holott – szerény ismereteim szerint – aligha volt jobb Schöpfungnál.) Kivált akkor érthetetlen Schöpfung színikritikáinak mellőzése, ha tudjuk, hogy a Bécsy által elemzett tizen-nyolc darab kétharmadáról Schöpfung épp a *Nyugatban* közöl előadás-kritikát, melyek lényegesen nem különböznek a műfaj Gyulai teremtette magyar hagyományától: inkább irodalmi, mint színházi jellegűek, tehát a húszas, harmincas évek sikerdarabjainak szövegelemzésekor kiválóan hasznosíthatók (lettek volna). Ezek közül, anélkül, hogy idéznék belőlük – a könyvismertető keretei ezt nem engedik

meg –, felhívnám a figyelmet Schöpfung kritikái közül Szenes Béla *Az alvó férj* (1926. I. 683–684.) – erről Karinthynek *Az ébredő feleség* címmel van egy remek „így írtok ti”-je! –, Fodor László *A templom egere* (1928. II. 727.), Lakatos László *Magas Cé* (1933. I. 70.), Bús Fekete László *Több mint szerelem* (1933. II. 485–486.), Zilahy Lajos *A Szűz és a Gödöllye* (1937. I. 151–152.) és Csathó Kálmán *Fűszer és csemege* (1938. I. 393–394.) című művéről írt kritikájára – hogy csak azokat említsem, melyek a Bécsy által is részletesen tárgyalt művekről szólnak, jöllehet a választott szerzők más darabjairól közölt Schöpfung-bírálatok is figyelmet érdemelnének a két évtized sikerdarabjait taglaló és az ezekből levonható drámapoétikai sajátságok vizsgálatakor. Ismereteim szerint a Schöpfung-kritikák szemléleti támpontok mellett a könyvben zömmel említetlenül maradt közönségpszichológiai aspektusra is figyelmeztetnének. Bécsy Tamás valóban kiváló érzékkel, példaszzerűen elemez, élvezetesen ír, bár néhány divatos kifejezést („tematizál”, „dinamizmus”) a kelletténél gyakrabban használ, naprakész a szakirodalomban, bár nem valószínű, hogy a mai irodalomtudomány divatos szerzőinek (Gadamer, Jauss, Barthes) bevetése növeli a könyv tudományos értékét. S az sem bizonyos, hogy az általa választott ontológiai nézőpont körébe tartozik a közönségpszichológia, de mivel drámákról van szó, melyek közös ismértve, hogy színre kerülésük idején nagy, sőt hatalmas sikert arattak, s mivel különben is közönség nélkül nincs színházi előadás, illetve olyan írócsoportról, melynek tagjai a piac vonzásában hozták létre darabjaikat s versengtek egymással – amiről a könyv utószavában olvashatunk –, szívesen vettük volna ezen darabok fogyasztóinak részletesebb bemutatását annál a tablószerű összképnél, mely a könyv zárórészében így jelenik meg: „...a szerzők saját értelmezői közösségüknek írtak, támogatták a bennük élő vágyképeket, szolgálták érdekeiket. Mind a szerzők, mind közösségük így talált helyet a világban. Mindez azt jelenti, hogy a »színház és üzlet« igen összetett problémaköréből az »üzletben« voltak érdekelték.”

Hogy a támogatók „közösségét” kevésbé ismerjük meg, mint kellene a jelenség teljesebb, pontosabb képe érdekében, az azért is felemlítendő, mert Bécsy Tamás a két háború közötti magyar színjátszásnak éppen a sikert hajszoló, és sajnos meghatározó vonulatáról szólva, kiváló érzékkel, pontos diagnózist adva tapint rá a magyar színház máig gyógyíthatatlan sebeket, pótolhatatlan mulasztásokat okozó betegségére: az európai modernség, mind a német és francia drámaírásban jelentkező irodalmi, mind pedig az orosz színházban jelentkező (sajnos, gyorsan megfojtott) avantgardizmus teljes elutasítására, amiben az üzletileg összefonódott színházcsinálás/darabírás és közönség egyaránt bűnös. Hogy a magyar dráma a húszas és harmincas években nagyrészt olyan, amilyennek Bécsy könyve mutatja, annak okát az avantgarde irányzatoktól való már-már beteges elzárkózásban kell keresni. Következményei viszont – erről Bécsy nem ír, nem is feladata írni, de a tapasztalat alapján állíthatjuk – máig a drámacsinálás és a színházi formanyelv fáziskésésében éppen úgy megmutatkoznak, mint a színházi közönség recepciókultúrájában, a befogadás nyíltságának hiányában. Közvetve erről is szól Bécsy Tamás szakmai tekintetben fontos szempontokat nyújtó, a dráma iránt érdeklődő olvasóknak pedig lényeges tanulságokkal szolgáló esszé-szerű munkája.

(Kodolányi János Főiskola, Vörösmarty Társaság, Székesfehérvár, 2001.)

GEROLD LÁSZLÓ

Katona József: *Versek, tanulmányok, egyéb írások*

Katona József irodalmunk azon alkotói közé tartozik, akiknek főként egyetlen művét olvassák, tanulmányozzák, ebből következően egyéb írásaival a kiadások igen mostohán bánnak, nehezen, csak részleteikben hozzáférhetők. Ezért is vehetjük kézbe nagy örömmel a Katona-kritikai kiadás most megjelent, *Versek, tanulmányok, egyéb írások* című darabját.

A kötet igen sokáig váratott magára. Anyagának sajtó alá rendezését az 1970-es években Sütő József kezdte el, majd Orosz László vette át, aki nagy szakértelemmel, filológiai pontossággal végezte munkáját, ennek eredménye egy rendkívül színes, módszertani szempontból is nagyon tanulságos, sokféle műfajú írást magában foglaló gyűjtemény lett, melyből nem csupán Katona irodalmi tevékenységéről kaphatunk képet, hanem bepillantást nyerhetünk hivatali és magánéletébe is.

Az eredeti terv szerint Katona versei, dramaturgiai tanulmányai, alkalmi és személyes jellegű írásai, valamint történelmi művei kerültek volna a kötetbe, hivatali iratainak jegyzékét pedig, amelyet annak idején Joós Ferenc készített el, függelékben közölték volna. A most megjelent gyűjtemény – mint a bevezetésből kiderül – a tervezett anyagnak csupán a felét tartalmazza: verseket (I.), dramaturgiai tanulmányokat (II.), alkalmi és személyes jellegű írásokat (III.), néhány ügyési iratot (IV.), Katona házi jegyzékét (V.), végül egy neki (is) tulajdonított verses szatírárt a kecskeméti leányokról (VI.). A sajtó alá rendezőnek nem kis problémákkal kellett megküzdenie ennyire különböző jellegű munkák kiadásakor. Leginkább a jegyzetek elkészítése okozhatott nehézségeket, hiszen minden egység feldolgozása más-más módszert kíván, ugyanakkor, mivel kritikai kiadásról van szó, s az anyagok egy kötetben jelentek meg, fontos volt, hogy felépítésük hasonló legyen. Éppen ezért minden fejezetet egy vagy több összefoglaló tanulmány vezet be, ezután következnek az egyes művekhez kapcsolódó magyarázatok, melyek azonban részletességükben, jellegükben igen eltérőek – ahogyan ezt már a címek is jelzik. A kötetben található rövidítésjegyzék és a mutató jelentősen megkönnyíti a tájékozódást e gazdag, sokrétű anyagban, valamint elősegíti a további kutatást is.

Katona József verseivel mostohán bánt az irodalomtörténet, sokáig művészi értéküket sem tudták egyértelműen megítélni, háttérükben pedig konkrét életrajzi eseményeket, élményeket kerestek. Talán ez is oka volt annak, hogy összes költeményeinek mindeddig kevés kiadása jelent meg. Ezek között igen fontos a költő születésének 200. évfordulójára megjelent, modernizált, de az eredeti szöveg stílárís és ritmikái sajátosságait őrző kötet (*Katona József versei*, szöveggyűjtemény, utószó Orosz László, jegyzetek Orosz László és Sütő József, Bp., Szépirodalmi, 1991), amely a jelen kiadás alapjául szolgált. Az ott olvasható tanulmányok és jegyzetek kibővítve, a későbbi kutatások eredményeivel gazdagítva kerültek most ide. A kritikai kiadások hagyományának megfelelően először a versek kéziratáról (*A versek kézírata és Id. Katona József másolata fia verseiről*), megjelenéséről (*Kiadások*) és keletkezéséről (*A versek keletkezési ideje, sorrendje*) olvashatunk. Ezekben a fejezetekben a sajtó alá rendező összefoglalóan mutatja be a megjelentetés szándékával összegyűjtött költemények máig nem egészen tisztázható sorsát és a szöveggörzés elveit. A főszöveg alapjául szolgáló, bizonyíthatóan Katonától származó kézirat (K₁) mellett külön

fejezetben foglalkozik idős Katona Józsefnek, a költő édesapjának másolatával (K₂). Ezzel kapcsolatban fölmerülhet a kérdés, miért látta szükségesnek, hogy a hagyománytól eltérően két külön fejezetben tárgyalja az egyes változatokat.

A versek keletkezésével kapcsolatban Orosz László fölveti egy esetleges kötetkompozíció korábban is érintett, most azonban hangsúlyozottabban megfogalmazott, filológiai tényekkel is alátámasztott lehetőségét. A költemények sorrendje a kiadásra szánt kötetben ugyanis nem időrendi, s „a másfajta kompozíció kérdését már az előszó jellegű három bevezető költemény (*Verseihez, A Múzsához, Barátjához*) is elárulja” (174.). A kézirat alaposabb vizsgálatának tanúsága nyomán az is világossá válik, hogy az utólag egybekötött K₁ eredetileg két részből állt, s a kettő között, illetve a másodikban több üresen hagyott lapot találunk. Ha a versek témáit vizsgáljuk, az első rész a filozofikusabb költeményeket, a második pedig az alkalomhoz kötődőket tartalmazza, ez utóbbiak nyelvileg is egyszerűbbek, nehezezebbek, ezért korábbiak lehetnek. Mindebből következően megállapítja: „Elképzelhető, hogy Katona József a második részben található verseket először nem akarta fölvenni kiadandó költeményei közé, csak vékonyságát látva csatolta őket füzetéhez.” (Uo.) A további kutatás számára nyitva hagyott kérdés vizsgálata érdekes eredményekhez vezethet.

A versekhez kapcsolódó részletes magyarázatok előtt azok nyelvéről, verseléséről és helyesírásáról olvashatunk összefoglaló tanulmányt. Ebből a költő szokatlan nyelvére, stílusára vonatkozó, egymásnak ellentmondó vélemények mellett számzerű pontossággal ismerhetjük meg az általa használt új szavakat, költeményeinek formai gazdagságát, de következetlen helyesírásának bizonyítékait is.

A részletes magyarázatok bevezetésében a vers megjelenéséről, értelmezéséről, filozófiai háttéréről, irodalmi kapcsolatairól, majd a versformájáról kapunk tájékoztatást. A jól áttekinthető, egyszerű *Szövegkritika* után az 1991-es kiadáson alapuló, de annál valamivel bővebb *Tárgyi és nyelvi magyarázatok* következnek. Ezzel kapcsolatban ismét fölvetődik a kritikai kiadások állandó, nehezen körvonalazható problémája: Meddig terjed ezeknek a köre? Mit kell magyaráznia egy kritikai kiadásnak s mit nem? Szükség van-e szorosan a versek értelmezéséhez kapcsolódó jegyzetekre? Ezeket mindenképpen indokolhatja a költemények erős gondolatisága, filozofikus tartalma, de megfontolandó, hogy nem szűkítjük-e le az értelmezési horizontot azzal, ha egy-egy sorra, kifejezésre megpróbálunk egyértelmű meghatározást adni. Íme két példa: a *Törbeesésem* című versben s „tőlem ész, mellőlem a világ elreppene” sorra vonatkozóan ezt találjuk: „Önkívületi állapotba kerültem” (183.). Az *Andal* címűben pedig: „le sem jöve vettetik a’ Zephir-ártol magán nyöszörögve az ősi határtol”: „még mielőtt lehullana, elragadja, régi hazájából messze viszi a szél a magában siránkozót” (190.).

Úgy vélem, Katona lírájának mélyebb vizsgálata, kutatása szempontjából különösen fontos a fejezetet lezáró, *Irodalom* című összegző tanulmány, mely igen alapos recepciótörténeti áttekintést ad, emellett kiemeli a kötet legértékesebbnek tartott darabjait: az *Idő*, Az *Andal*, A *Magányhoz*, a *Gyermek-kor*, a *Vágy*, A *Képzet* című költeményeket.

A II. fejezetben Katona két írását találjuk, melyek hasonló témájuk – drámapíratat és a magyar drámairodalom kibontakozása elé tornyosuló akadályok felsorolása – miatt a „dramaturgiai tanulmányok” közös címet kapták. Az első egy kevésbé ismert, az eddigi legteljesebb szöveggel olvasható tanulmány: Kisfaludy Károly *Ilka*

című drámájának bírálata, a másik pedig a költő sokszor elemzett, híres írása: *Mi az oka, hogy Magyarországban a' Játékszíni Költő-mesterség lábra nem tud kapni?*

Az első őszinte hangú, szigorú, de minden bizonnyal nem támadásnak szánt bírálat nem csupán Kisfaludy *Ilkájára* vonatkozóan tartalmaz érdekes, a korabeli véleményektől meglehetősen eltérő megállapításokat, hanem a drámaíró Katona elveit is jól szemlélteti. Elismeri a mű érdemeit, de hiányolja a hiteles jellemábrázolást, a kidolgozott drámaiságot. Ezzel kapcsolatban hangzik el a tanulmány egyik leggyakrabban idézett mondata: „A hallgatónak történet kell, nem készület; – ez nem tudósítást, hanem cselekedetet vár.” A bírálatról mindeddig önálló tanulmány nem jelent meg, ezért különösen érdekesek a jegyzetek, amelyek többek között föltárják a szerzőség bizonyítékait, a keletkezés körülményeit, a mű kapcsolatát Bárány Boldizsár *Rostájával*, valamint a *Bánk bánnal*, és bemutatják fogadtatását, összegzik érdemeit.

Az *Ilka*-bírálat esetében különös nehézséget jelentett a szöveg összeállítás, hiszen a Miletz János által 1853-ban megtalált, már akkor is erősen megrongálódott kézirat 1944-ben megsemmisült, így a sajtó alá rendező a Hajnóczy Iván által javított változat, valamint Kisfaludy Károly 1820. márc. 14-én Gaal Györgyhöz írott levele alapján közölte a lehető legteljesebb, de így is meglehetősen hézagos tanulmányt. Ennek eredménye egy szokatlan, a hagyományostól némiképp eltérő olvasási módot igénylő szöveg lett, amelyből – különösen a 390. sor után – néhol már egy-egy sorban csak egyetlen betű, szókapcsolat olvasható, például „a jó Király”, „kérést”, „mály”, „s t [...] l el”, „ő”..., melyek egyike-másika – Orosz László szerint – megfelelő türelemmel és találgatással kiegészíthető. (Kérdés, kinek van hozzá elegendő türelme és találgatónysága.) Úgy gondolom, mégsem haszttalan egy ilyenfajta szövegközlés, mely nem kívánja az olvasó számára a teljesség látszatát kelteni, és a lehető legtöbbet tár föl a tanulmányból.

A második, az előbbinél lényegesen ismertebb, többször kiadott, a *Bánk bán* mellett legtöbbször idézett írásból a munkájának lehetetlenségét látó, sértett, elkeseredett magyar drámaíró szólal meg, fölsorolva a „játékszíni költő-mesterség” legfőbb gáncsait, s mivel kiutat nem talál, a visszavonulást választja végső megoldásként. A mű keletkezésének pontos ideje, helye máig tisztázatlan. Az egymásnak ellentmondó feltételezésekre nehéz megfelelő bizonyítékot találni. A rendelkezésre álló filológiai adatok alapján Orosz László azt tartja legvalószínűbbnek, hogy 1820 nyarán keletkezett Kecskeméten, a törvénykezés nyári szünetében, amikor viszont már minden bizonnyal megérlelődött Katonában a kecskeméti állásvállalás gondolata.

Az eddig bemutatott munkák a kötetnek mintegy felét teszik ki, a III. fejezettől azonban főként nem irodalmi jellegű írások következnek, melyek inkább Katona személyiségével, családi életével, hivatali tevékenységével kapcsolatban közölnek új információkat, eddig föltáratlan adatokat. A második rész jegyzetei az egyes anyagok jellegéhez illeszkednek.

Az *Alkalmi és személyes jellegű írások* között sokféle tárgyú munkát találunk: családi iratot (*Katona Nemzetség' Elágazása Kecskeméten*), verset (*Új Esztendő Napján a' Szülőkhez!*), személyes leveleket ([*Id. Katona József levelei fiához*], [*Levél Széppataki Rózának*], [*Levél Kisfaludy Károlynak*]), hivatalos írásokat ([*Engedély kérése a városi levéltár használatára*], [*A Bánk bán benyújtása a kecskeméti tanácsnak*], [*Szőlő telepítésére homokot kér a Városi Tanácstól*], [*Folyamodás színházépület ügyében*], [*Lakáskérvény*]), egy

tréfás vadásznaplót, mely a költő társasági életéről tanúskodik (*A' Vacsí Vadászi Társaság' csötörtökölhetetlen Protocolluma*), valamint egy valószínűleg el nem küldött „színészi szerződést”, amelyet Mérey Sándornak, a színtársulat igazgatójának írt a költő (*Kötelezvény*). A kiadás sorrendjének igen nehéz problémáját a sajtó alá rendező úgy oldotta meg, hogy műfaji vagy tartalmi csoportosítás helyett időrendben közölte az anyagot, az első két keltezhetetlen darabot pedig – a kritikai kiadásokban megszokottól eltérően – a fejezet elejére illesztette.

Ennek a csoportnak talán legérdekesebb részét adja Katona személyes levelezése. Sajnos, ebből nagyon kevés maradt fenn, mindössze néhány darab, melyeken kívül tudomásunk van még néhány elveszett vagy megsemmisült levélről. Az idős Katona Józsefnek Pesten tanuló fiához írott leveleiből nyolc maradt fenn. A meleg hangú írásokból az atyai szeretet, aggodalom hangja érződik. Igyekezett gondoskodni távol lévő gyermekeiről, Józsefről és öccséről, hogy semmiben ne szenvedjenek hiányt, közben pedig hűségesen beszámolt az otthoni eseményekről, a testvérekről. Katonának szülei iránt érzett szeretetét, tiszteletét pedig szemléletesen fejezi ki a szintén ebben a fejezetben közölt *Új Esztendő Napján a' Szülőkhez!* című vers.

A Széppataki Rózához írott levél eredetijét állítólag a színésznő, nem sokkal azután, hogy megkapta, elégette, s hatvan év múlva idézte föl emlékezésében. Bár ez a tény nehezen képzelhető el, így a levél hitelessége is megkérdőjelezhető, tartalmának lényege azonban minden bizonnyal fedi a valóságot. A színház világát idéző valóság, mint tudjuk, a költő szerelmi életében hozhatott volna döntő fordulatot, ha a címzett sejtette volna a levélíró kilétét és szándékát. Ez a beteljesületlen szerelem később Katona íásaival kapcsolatban sok alaptalan feltételezésre adott okot.

Kisfaludy Károlynak néhány versét küldte el Katona (nem tudjuk, melyeket), s ezeket kísérte a fennmaradt, baráti hangnemben írott levéllel. Hogy hogyan jött létre ez a barátság, tudta-e Kisfaludy, hogy Katona írta az *Ilka* bírálatát, arra vonatkozóan semmilyen adat nem maradt fenn.

A IV. fejezet *Ügyészi iratokat* tartalmaz. Katona ilyen tárgyú iratainak pontos száma megállapíthatatlan, annyi bizonyos, hogy terjedelemben az irodalmi művek többszöröse. Joós Ferenc 1976-ban csak a Kecskemét városi levéltárban található iratokat regisztrálta (*Iratok Katona József kézírásával a Bács-Kiskun megyei Állami Levéltárban*), e jegyzék terjedelme 214 gépelt oldal lett. Orosz László e kiadás főszövegében tíz ügyiratot közöl szemelvényként, a jegyzetekben pedig felsorolja Katona ilyen tárgyú kézíratait, kiadásait, a róluk szóló irodalmat, végül pedig *Az egyes iratokról* címmel a tíz kiválasztott szöveg magyarázatait olvashatjuk. Fölmerül a kérdés, vajon milyen szempont szerint emelt ki a kritikai kiadásban a hatalmas anyagból tíz iratot, amelyet teljes egészében közölt, s mi indokolta, hogy ezekhez részletes magyarázatokat fűzön – ahol lehetett, a keletkezési körülményekről, valamint az ügy eredményéről is tudósítva.

Az V. fejezetben *Katona házi jegyzékét*, azaz bevételi naplóját találjuk. Ennek csupán hiteles másolata maradt fenn, mely valószínűleg a költő apja számára készült. Az ügyészi naplónak is nevezett írás szorosan összefügg a hivatali iratokkal, hiszen egy húszoldalas listáról van szó, amelyben Katona 1820 és 1830 között az egyes hivatali ténykedésért kapott bevételt tüntette föl, a dátum, a név és az összeg pontos megnevezésével, az ügy tárgyát azonban nem mindig jelölte meg egyértelműen, sőt gyakran egyáltalán nem írta oda, miért kapta az összeget.

A kötet utolsó darabja egy *Katonának tulajdonított költemény* „A' Ketskeméti Szűzek és Leányokhoz”. A tréfás, szatirikus írás a kecskeméti lányokat figurázza ki, bemutatva jellemüket, majd pedig név szerint veszi sorra a „Jelesebbek”-et (Prukker Lottit, Szeles Tinit, Czolner Márit és a többieket), akik közül az egyik túl gögös, másik tudja, hogy szép, harmadik pedig „Fut a' tsók elől, de tsak mint Virgil Galateája”. A költemény azért került ide, mert Katona szerzőségét sem bizonyítani, sem egyértelműen cáfolni nem lehet.

Úgy vélem, e sokféle tárgyú és műfajú darabot tartalmazó kötet igen értékes a magyar irodalomtörténet számára. Nem csupán azért, mert nehezen hozzáférhető, régen megjelent, illetve eddig kiadatlan írások jelentek meg benne, hanem mert a logikusan, áttekinthetően, nagy filológiai pontossággal elrendezett és jegyzetelt, hatalmas anyag sok új adattal és további kutatásra serkentő, azt megkönnyítő információval gazdagította a Katona-irodalmat.

(Balassi Kiadó, Budapest, 2001, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Orosz László)

OROSZ BEÁTA

„Márpedig ha ők vállalták a jövőt / a Hét Fiú, / nekünk is vállalnunk kell. Nemcsak a jövőt, hanem a múltat is.”

Bakonyi István: *Bella István*

Ez az idézet, mely Bella István *A csodaszarvas* oratórium szövegével kapcsolatos nyilatkozatából való, a költő életművének a mottója is lehetne. A múlt és a jövő vállalása költészetében az ősi hagyományok és a legmodernebb lírai irányzatok ötvözéséig terjed. Bakonyi István kismonográfiájában, amely a *Kortársaink* sorozatban jelent meg, kísérletet tesz Bella István költészetének összegzésére. Felelősségteljes és megtisztelő feladat hárult a szerzőre, hiszen meghatározó szerepű összefoglaló mű írására vállalkozott egy kortárs költőről. Az első kismonográfia fontos szerepet játszik a költő irodalomtörténeti helyének kijelölésében. Ugyanakkor nehéz feladat is megítélni egy kortárs szerző folyamatosan alakuló, formálódó életművét. Feltételezhető, hogy a jövőben olyan művek születnek, amelyek átértelmezik a már meglévő alkotásokat, felülbírálnak teszik az irodalomtörténetész koncepcióját. Bakonyi István a kismonográfia *Epilógusában* így ír: „Megünnepeztük a hatvanesztendő költőt, akitől még sok új verset, műfordítást várunk. S akkor ezt a kismonográfiát is ki kell valamikor egészíteni...”

Bakonyi a terjedelmes Bella-kritika megállapításaira épít. Feldolgozta a kötetekről megjelent recenziókat, kisebb elemzéseket, a költővel készült interjúkat. Rendszerező munkájában a költő pályájának alakulását mutatja be, négy évtized versteremtését tárgyalja. Esetenként túlzottan ragaszkodik a kritikákban megjelentekhez, ezekből bőven idéz és kissé bátortalanul nyilvánítja ki a saját véleményét. Viszont a monográfiából kitűnik, hogy ahol sikerült elszakadnia a korábbi szövegektől, ott helytálló megállapításokat tesz.

Bella Istvánt „a legtisztábban nép-nemzetben gondolkodó írástudók” közé sorolja, aki *A Hetek* tagjaként jelentkezik verseivel a hatvanas évek elején. Versvilágát köze-

linek érzi Juhász Ferenc, Nagy László, Sinka István látásmódjával. Lírájában őrzi a gyökereket, a magyar népköltészetet, követi a József Attila-i örökséget és szervesen kapcsolódik a kortárs irányvonalakhoz is. Az édesapa korai elvesztését, árvaságának meghatározó jellegét József Attila édesanyahiányával rokonítja a monográfus. Költészetének alapértékei közé sorolja az ifjúság és a tisztaság fontosságát. Már korai verseiben, a *Szaggatott világ* című 1966-ban megjelent első kötetében is, jellemző a nyelverteremtés képessége. A játékosság, a versritmus pontossága, a költői lelemények végigkísérik költészetét. A modern líra sajátosságaiként Bellánál is együtt jelentkezik a profán és a magasztos. Folytonosságot képvisel a népköltészettől kezdődően, szóhasználatában előfordulnak az ún. népi szürrealizmusra jellemző képek.

Tizenöt rövid fejezetben olvashatunk a gyermekkortól a pályakezdő költő fejlődésén át az elismert, beérett alkotó műveit. A monográfus szigorúan tartja magát a kronológiai sorrendhez. Az egymást követő önálló és válogatásköteteket következetesen, azonos szempontrendszer szerint mutatja be. A kötetet bevezető cím nélküli verset elemzi, majd a ciklusokat veszi sorra. A ciklusok külön méltatásában jó érzékkel talál rá a kiemelkedő művekre, s ezek közül egy-két verset részletesen elemez.

Bella István költészetében a legmaradandóbb műveknek szerelmes verseit tekinti. Valamennyi kötetében megtalálhatók, gyakran teljes ciklusba szerveződnek. *Szeretkezéseink* (1996) című válogatáskötetével különleges közönség sikert ért el. Szerelmes verseiben követi a Balassival kezdődő és a teljes magyar irodalmon átívelő hagyományokat. Az ifjúság láza leginkább dalformában ölt alakot. Visszatér a szabadság–szerelem kettőse, amely újszerű értelmezést kap műveiben. Szerelmi lírájában a legfontosabb elem a két ember kapcsolatának meghittsége, az ember a természettel összhangban, annak részeként jelenik meg.

Az *Áni Máni* és a *Balázs versei* az Arany Jánostól Weöresig terjedő sorban, a magyar gyermekversek kiváló darabjai között foglalnak helyet. Űde színfoltot jelentenek az elkomorodó hangulatú költészetben. Az apa választ keres a lét nagy kérdéseire a gyerekek sajátosan teremtett, derűs, örömteli világában.

Bella Istvánt apolitikus költőként tárgyalja. Nem jellemző rá, hogy nyíltan reagáljon az aktuális eseményekre. Mindemellett küldetést lát a költészetben. Erős hatást gyakorolt rá a finnugor kultúra, s a természetlírától távolodva jut el a tudatos, korszerűsített archaizálásig. A sámánénekek iránti vonzalom, a mágikus hagyomány, az ősi magyar szövegemlékek s az azt korábban megelőző mitológia folyamatos megismerése eredményezi. A *Sárkeresztúri ének* a sámánénekekhez, a *Halotti beszéd* viszont első összefüggő nyelvemlékünkhez kapcsolódik.

Kísérletező kedve nemcsak az irodalmi műfajok terén mutatkozott meg, hanem abban is, hogy egyszerre alkotott több művészeti ágban. Az irodalom és e fotó a *Képszavak* című album lapjain talált egymásra, melynek képeit Szebeni András fotóművész készítette. Bella István több nagy sikerű zenés mű, oratórium szövegének, verseinek a szerzője. Műfordítói tevékenysége is kiemelkedő, finnugor népek nyelveiről és lengyelről fordít.

Bakonyi István tudatában volt feladata nehézségeinek, s módszeresen próbált kitérni még a hibák lehetősége elől is. Néhol rontja esszéisztikus stílusát a túlzottan köznyelvi fordulatok használata: „jól bevált szokása szerint...” (30.), „versei is arról tanúskodnak...” (58.), „a külvilág szempontjából sem volt akármi az az esztendő!”

(63.) Esetenként rendkívüli elragadtatással ír a művekről: „Milyen jó, már-már provokatív cím!” (13.), „Világos, tiszta beszéd!” (97.) Pontosan és körültekintően dolgozta fel a Bella-szakerodalmat, az őt megelőző kritikusok megállapításait sűrűn idézi, és saját elemzéseinek, megállapításainak csak határozatlanul ad hangot.

Bakonyi István összefoglalja Bella István költészetének jellemzőit: erősen kötődik a nagy elődökhöz, magyar érzelmű, a hagyományokra épít. Szerelmi lírájában jeleníti meg az ember társas lény voltát tisztán és érzéken, szemérmesen és szókimondóan.

Óvatosan megpróbálkozik elhelyezni az irodalomtörténetben – fenntartva a jövő eredményei előtt akár a nagyfokú módosítás lehetőségét.

(Balassi Kiadó, Budapest, 2001)

MATÚZ VIKTÓRIA

Számunk szerzői

BÉNYEI PÉTER egyetemi tanársegéd, Debrecen
DEBRECZENI ATTILA egyetemi docens, Debrecen
GEROLD LÁSZLÓ irodalomtörténész, kritikus, Újvidék
KONDOR TAMÁS tanár, Debrecen
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN egyetemi adjunktus, Budapest
MATÚZ VIKTÓRIA doktorandusz, Debrecen
PENKE OLGA egyetemi docens, Szeged
RADICS KATALIN doktorandusz, Budapest
PENKE OLGA tanszékvezető egyetemi docens, Szeged
SZENTESI ZSOLT főiskolai tanár, Eger
TAMÁS ATTILA professzor emeritus, Debrecen

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Győrei D. László
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

ISSN 0324 4970

Ára számonként: 200 Ft
Összevont szám: 400 Ft
Előfizetés egy évre: 800 Ft

Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK)
Előfizethető Budapesten
a Budapesti Postaigazgatóság kerületi Ügyfélszolgálati Irodáinál,
a hírlapkézbesítőknél és a Hírlapelőfizetési Irodában
(HELIR, Budapest, VIII. ker. Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest),
valamint átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)